



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
FACOLTÀ DI SCIENZE POLITICHE**

**CORSO DI LAUREA SPECIALISTICA IN LINGUE STRANIERE PER LA  
COMUNICAZIONE INTERNAZIONALE**

TESI DI LAUREA

**Tradurre il fantastico : *Felisberto Hernández***

RELATORE: Ch.mo Prof. Gabriele Bizzarri

LAUREANDA: Valentina Bortolamedi

MATRICOLA n° 585515/LSC

ANNO ACCADEMICO 2010-2011

# INDICE

<b>Introducción</b>	1
<b>Capítulo 1. Felisberto Hernández: l'autore e l'opera</b>	10
1. Felisberto Hernández	10
1.1 L'autore	10
1.2 Formazione e influenza	14
1.3 La letteratura fantastica	17
2. L'opera	19
2.1 Explicación falsa de mis cuentos	19
2.2 L'evoluzione	21
2.3 Il fantastico in Felisberto Hernández	24
2.3.1 L'alienazione	27
2.3.2 I temi: 'escribir lo otro'	29
2.3.2.1 La memoria	30
2.3.2.2 Il tema del doppio	32
2.3.2.3 Gli oggetti	33
2.3.2.4 I sogni e la notte	34
2.3.2.5 La donna	36
2.3.2.6 Il cavallo	36
<b>Capítulo 2. La selezione dei racconti</b>	37
1. La scelta dei racconti da tradurre	37
2. I racconti	39
2.1 El caballo perdido	39
2.2 La mujer parecida a mí	41
2.3 Muebles 'El canario'	42
2.4 Las dos historias	43
2.5 Lucrecia	45
2.6 Diario del sinvergüenza	46

<b>Capitolo 3. La traduzione dei racconti</b>	47
1. Il cavallo smarrito	47
2. Lucrecia	74
3. Diario del mascalzone	87
<b>Capitolo 4. Analisi della traduzione</b>	97
1. Scrivere il fantastico	98
2. Tradurre il fantastico	102
3. Il linguaggio poetico	104
3.1 Il paragone	105
3.2 La metafora	111
3.2.1 Le immagini ricorrenti	115
3.3 Il 'desplazamiento semántico'	116
3.3.1 Personificazione di oggetti ed elementi naturali	117
3.3.2 Personificazione di concetti astratti	120
3.3.3 Cosificazione di concetti astratti	122
3.3.4 Distacco e personificazione di parti del corpo	123
4. La 'scrittura automatica'	125
4.1 Frammentazione e salti	126
4.2 Ambiguità	126
4.3 Sgrammaticature	128
5. L'uso dei verbi	129
6. Gli americanismi	133
Note	135
Bibliografia	135

# **TRADURRE IL FANTASTICO: FELISBERTO HERNÁNDEZ**

**Valentina Bortolamedi**  
**Università degli Studi di Padova**

## **INTRODUCCIÓN**

El objetivo principal de este trabajo, nacido de mi interés en la traducción literaria, es confrontarme con la traducción del español al italiano de un texto literario inédito en Italia. El género que he elegido es el cuento fantástico. La narrativa fantástica, que en el cuento encuentra su forma más feliz, constituye un género literario particularmente interesante bajo el punto de vista de la traducción: toda la extrañeza que determina el carácter fantástico de este tipo de textos, tiene que ser conservada por el traductor. La transferencia a otra lengua de unos contenidos y unas formas de narrar inusuales como los del fantástico constituye un desafío continuo para quién traduce. Además, se trata de un género literario que contiene una gran cantidad de trabajos en lengua española, gracias al desarrollo considerable tenido en América del Sur, con una producción muy amplia y de calidad que ha llevado el continente suramericano a ser conocido como el área de la literatura fantástica por antonomasia en el siglo XX.

El autor que he elegido es Felisberto Hernández, escritor Uruguayo conocido como escritor de cuentos fantásticos que vivió y produjo la mayoría de su obra literaria en la primera mitad del Novecientos. Su escasa popularidad en Italia implica el hecho de que una conspicua parte de su obra todavía no haya sido traducido al italiano.

El primer capítulo de mi trabajo se centra en la descripción del autor y de su obra, incluyendo algunas consideraciones sobre el contexto geográfico-cultural en el que Hernández se forma artísticamente y las influencias que más lo han orientado en su carrera literaria. Se trata de informaciones necesarias a fin de interpretar sus trabajos y traducirlos.

Nacido en Montevideo en 1902 y muerto en su ciudad en 1964, Felisberto Hernández fue un personaje al mismo tiempo excéntrico y marginal, fascinante y discreto. Su carrera literaria puede considerarse singular: pianista antes que escritor, llegó a la escritura a través del acercamiento a la actividad de taquigrafía, que le hizo encontrar en las palabras un modo nuevo, además de las notas musicales, para contarse.

Constantemente afligido por la pobreza y siempre a la búsqueda de maneras para ganarse la vida, llegó a ser escritor a tiempo completo sólo en edad adulta, hacia los cuarenta años.

A pesar de su talento y sus varias publicaciones, nunca encontró el verdadero éxito de público: su grupo de admiradores se limitaba al ambiente intelectual-literario de Montevideo, que el autor frecuentaba activamente. Esta falta de popularidad parece ser atribuible, junto a la calidad decididamente particular de su obra, a su personalidad esquiva e insegura: los que lo conocieron lo describen como un eterno discípulo, que nunca se sintió maestro, perennemente en búsqueda de apoyo y necesitando confirmas sobre su trabajo.

Conocido principalmente como escritor de cuentos fantásticos, el carácter de su producción literaria y su origen geográfico han permitido el emparejamiento del nombre de Felisberto a los de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, este último su grande admirador, en cuyos trabajos la crítica ha notado una influencia importante de Hernández.

Uruguay en los años Veinte, el contexto histórico-geográfico en que el autor empieza a formarse artísticamente, es caracterizado por un período de estabilidad abierto por una fase de reformas político-institucionales; en este ámbito de relativa apertura y serenidad arraigan fácilmente las primeras vanguardias europeas de principio de Novecientos. Se trata de una serie de impulsos renovadores que rechazan la narrativa tradicional y promueven experimentos inéditos introduciendo nuevas formas de escritura. Estas novedades, que aportan cambios en el ámbito artístico-literario, pero también en el social, contagian también a Hernández: si no bastan para definir su poética, que siempre mantuvo un carácter muy personal, seguramente se puede afirmar que dotaron al autor de un código favorable en el que expresarse.

En el ambiente intelectual de Montevideo Hernández encuentra, además de los más fieles admiradores, los maestros que más le influncian, que se pueden identificar en las personas del filósofo Carlos Vaz Ferreira y el poeta Jules Supervielle. Mientras la influencia de Vaz Ferreira se puede destacar sobre todo en la conformación al principio de la “sinceridad literaria” -basado en la idea de la escritura como reproducción auténtica de la realidad no finalizada al éxito- y en el origen oral de los cuentos, factores que llevan Felisberto hacia una dirección de espontaneidad en la forma de sus escritos, Supervielle fue el artista que más empujó al autor hacia la escritura fantástica. No toda

la producción del autor, de hecho, puede definirse parte de esta categoría: antes de llegar a ese tipo de expresión literaria, Felisberto pasa por otras creaciones muy diferentes. En su carrera de escritor se pueden distinguir tres fases diferentes, y sólo la última de ellas está caracterizada por la producción de cuentos clasificables como fantásticos.

Los primeros trabajos del autor, escritos entre 1925 y 1931 y sucesivamente reunidos bajo el nombre de *Primeras invenciones*, son cuatro libritos de pequeñas dimensiones y reducido número de páginas: *Fulano de Tal*, *Libro sin tapas*, *La cara de Ana*, *La envenenada*. Se trata sobre todo de apuntes y embriones narrativos cuyos contenidos varían desde la anécdota personal hasta la reflexión filosófica. No obstante la brevedad, se nota, en estas páginas, como el autor empieza a delinear sus temas principales, como por ejemplo el gusto por la imagen y la particular percepción de los objetos.

La segunda fase de la producción de Hernández muestra un cambio radical: a diez años de distancia de los primeros escritos, el autor toma una dirección nueva, pasando a obras decididamente más largas y elaboradas, de corte autobiográfico: “Por los tiempos de Clemente Colling”(1942), “El caballo perdido” (1943) y “Tierras de la memoria”(1944). Mientras “Por los tiempos de Clemente Colling” es un cuento muy descriptivo, detallado y objetivo centrado en el recuerdo del raro personaje de su maestro de piano, “El caballo perdido” lleva al autor más allá del puro nivel de la escritura autobiográfica, marcando una verdadera vuelta de tuerca en su recorrido artístico y sustituyendo la memoria con la fantasía como fuerza creadora de sus cuentos. A partir de este relato, Felisberto encuentra su identidad de escritor definitiva en la creación literaria de corte fantástico. Significativamente, el tercer trabajo colocado por la crítica en esta segunda fase, “Tierras de la memoria”, otra vez centrado en el recuerdo de experiencias pasadas, fue abandonado por el autor, ahora interesado en otro tipo de escritura, y fue publicado sólo póstumamente.

La tercera y última fase en el recorrido del autor es la de las obras de mayor éxito, las que procuraron a Hernández la consideración pública como escritor de cuentos fantásticos. Los temas favoritos del autor, antes únicamente esbozados, en esta fase se desarrollan y complican, y su estilo se afina. Entre los muchos trabajos publicados en esta fase, destacan por su mayor repercusión la colección *Nadie encendía las lámparas* (1947), y los cuentos “Las hortencias” (1950), “La casa inundada” (1960), y “El

cocodrilo” (1949). El análisis de la poética del autor contenida en mi trabajo se refiere principalmente a la obra perteneciente a esta fase.

Después de la presentación del autor y de su obra, para afrontar un análisis más profundizado de la poética de Hernández he decidido empezar citando y comentando la “Explicación falsa de mis cuentos”, fragmento en el cual él mismo expone su peculiar percepción de la escritura y revela cómo nacen sus cuentos.

Paragonados por el mismo autor a plantas que crecen dentro de él, que ya tienen su propia forma y sólo son exteriorizados por el acto de escribir, los cuentos de Felisberto tienen vida propia, son modelados por la fuerza de la imaginación, no controlable por la razón, como el autor declara en su “manifiesto”. La comparación trazada por Hernández, que subraya el índole vital y anti-literario de sus cuentos, les procura la sugestiva definición de ‘cuentos-plantas’.

La concepción de la escritura de Hernández como medio a través del cual dejar salir creaciones que ya están formadas y que no pueden ser arregladas y corregidas por su parte racional, sino tienen que seguir fielmente el flujo del pensamiento e intentar reproducirlo, revela la importante influencia del surrealismo en la obra del autor. Movimiento que, entre las vanguardias del siglo XX, más se acerca y se entrelaza con la literatura fantástica, el surrealismo ve en la escritura una reproducción automática del pensamiento, de su funcionamiento real, sin preocupaciones estéticas ni morales.

Fundamental, con el propósito de construir un discurso sobre la traducción de la literatura fantástica, ha sido, también, detenerme en una reflexión sobre las características que lo fantástico asume en la obra del autor, preguntándome cuáles son las componentes que legitiman la pertenencia del trabajo de Hernández dentro de este género literario. Tratándose de un género muy amplio, cuya misma definición es problemática y muy controvertida, ha sido necesario también considerar el origen de la literatura fantástica, sus principales elementos caracterizadores, su evolución en el tiempo y el peculiar papel de este tipo de creación literaria dentro del canon latinoamericano.

A pesar de encontrar sus fuentes temáticas en fenómenos antiguos como la superstición y el folklore, el fantástico nace como género literario en la época iluminista, y su producción se mantiene viva hasta el siglo XX, conservando, en el curso de su evolución, el carácter de modalidad de desahogo de las dudas sobre lo desconocido y de la curiosidad hacia lo inexplicable. El género tuvo una vastísima

proliferación en América Latina, y en particular en la zona de Río de la Plata, región geográfico-cultural a la cual pertenece también Felisberto Hernández, desarrollando una propia identidad literaria y delineando su temas peculiares.

A diferencia del siglo precedente, en que la literatura fantástica estaba dominada por la presencia de monstruos, vampiros, eventos sobrenaturales en general, en el siglo XX, en línea con las vanguardias renovadoras de principios de siglo, el fantástico adquiere nuevos rasgos. Lo que determina la calidad fantástica de un texto ya no es sólo su contenido, sino se encuentra también en la forma: la manera de contar acompaña, cuando no sustituye, lo que se cuenta, en la construcción de mundos alternativos. El uso del lenguaje, como es típico de toda la producción literaria de vanguardia de principios de siglo XX, adquiere, también en el ámbito del fantástico, un papel de protagonista.

El fantástico de Hernández muestra afinidades importantes con lo que ha sido definido el 'fantástico del discurso' característico del Novecientos: muy pocos son los cuentos del autor en los que encontramos los acontecimientos que sobrepasan las barreras de la verosimilitud típicos del fantástico del XIX. En su lugar se introduce una nueva componente: aunque a menudo no pase nada excepcional, todos los cuentos de Felisberto están dominados por una atmósfera inquietante y enrarecida, creada precisamente a través de la manera en que Hernández narra y traba el discurso y de sus elecciones lexicales y morfosintácticas.

Lo que más extraña al lector es la perspectiva casi siempre enajenada de los protagonistas, que típicamente se encuentran en situaciones nuevas en las que son extranjeros que no saben cómo moverse ni cómo interactuar con los demás. Así que se encierran en sí mismos limitándose a ser eternos observadores. Como no consiguen vivir las situaciones en las que se encuentran, pasan el tiempo reflexionando sobre ellas y proyectando su fantasía sobre lo que ven. De esta manera los cuentos de Hernández se convierten en flujos de conciencias extrañados y abstrusos, donde no hay ninguna trama, sino una serie de pensamientos retorcidos y viajes imaginarios de los protagonistas.

Esta actitud enajenada de los protagonistas de los cuentos de Hernández refleja la personalidad del autor, hombre perennemente en conflicto con sí mismo y con el mundo que le rodea, artista que no alcanza encontrar su lugar en la sociedad ni el reconocimiento social al que aspira. Incapaz, como sus personajes, de vivir la realidad,

busca en la escritura un medio a través del cual desahogar su inquietud interior, y, al mismo tiempo, una manera de definir su identidad y entenderse a sí mismo.

Junto a la narración de perspectivas extrañadas y solitarias, contribuye en la creación del efecto enrarecido el uso de determinados rasgos estilísticos: dominan, en los cuentos de Felisberto, enfoques semánticos inusuales y expresiones poéticas, estructuras sintácticas no propiamente correctas, saltos en la narración, y el uso frecuente del imperfecto, tiempo de los sueños y los cuentos de hadas, como tiempo principal.

Estas características son de interpretar en el ámbito de la constante búsqueda por el autor de la 'autenticidad' en su escritura: así como no le interesa construir tramas cautivadoras, al mismo tiempo no le importa cuidar la forma de sus páginas ni hacerlas agradables, en cuanto su único propósito es la reproducción del funcionamiento real del pensamiento.

Un análisis de los temas del autor ha sido también necesario en la delineación de su poética y de las acepciones del fantástico que en ella se desarrollan, y, paralelamente, al fin de la comprensión de los cuentos por traducir.

La influencia surrealista emerge, además que de la reflexión sobre la escritura del autor, también del análisis de sus temas recurrentes: los sueños, la noche, los objetos animados constituyen motivos típicamente surrealistas, que Hernández desarrolla de una manera personal. Además, en las temáticas tratadas se nota una conexión significativa con el trabajo de Freud en la importancia de los recuerdos infantiles, que aparecen constantemente en los cuentos de Felisberto.

La memoria, de hecho, es uno de los temas principales del autor, y mantiene un papel importante también en la fase de la producción fantástica, después de haber sido protagonista absoluto en la fase de la escritura autobiográfica. Fundamental en cuanto catalizadora de la imaginación, que surge cuando la memoria revela sus lagunas, la temática del recuerdo encuentra espacio en los cuentos de Hernández también a través del motivo del agua, que el autor usa como su símbolo.

Otros temas que el autor desarrolla son el tema del doble, muy explotado en la literatura fantástica del siglo XX y que el autor declina según varias acepciones; el motivo de las mujeres, eternas incógnitas nunca resueltas; la figura del caballo, cuya curiosa recurrencia tiene que ser notada aunque no constituya un verdadero tema, sino un motivo casi obsesivo.

El segundo capítulo de este trabajo está dedicado a la explicación del método utilizado para la selección de los cuentos que he decidido traducir dentro de la obra de Hernández y a una breve presentación de cada uno de ellos.

Una fase preliminar se ha centrado en la búsqueda y lectura de la obra completa de Hernández, y, paralelamente, de las traducciones italianas disponibles.

Los cuentos de Felisberto de los que este trabajo presenta la traducción al italiano han sido elegidos principalmente siguiendo dos criterios: el hecho de que no existiera una traducción italiana y, además, que pertenecieran a la tercera fase de la producción del autor, la asociada con la explosión explícita de la escritura fantástica. La selección final está constituida por los seis cuentos “El caballo perdido”, “La mujer parecida a mí”, “Muebles ‘El canario’”, “Las dos historias”, “Lucrecia”, “Diario del sinvergüenza”.

A pesar de que se trate de una pequeña cantidad de cuentos, se encuentran en ellos todos los temas principales del autor.

“El caballo perdido”, a pesar de haber sido colocado por la crítica en la segunda fase de la producción del autor, ha sido incluido en la serie de cuentos traducidos por su importancia en cuanto marca un cambio sustancial en la carrera de Hernández: es el cuento que lo llevó definitivamente a la escritura fantástica. Además, puede considerarse una reproducción en miniatura de la evolución de la escritura del autor: de hecho, testimonia eficazmente el pasaje de una escritura basada en el recuerdo a otra dictada por la imaginación, y sobre todo, muestra la razón por la cual este cambio ocurre. Como los primeros trabajos del autor, la primera parte del cuento, todavía dominada por el estilo autobiográfico, ya revela embriones de los temas que Felisberto desarrollará plenamente en su fase fantástica: la descripción de las situaciones y de los espacios vividos por el autor en su niñez durante las clases de piano de la maestra Celina son enriquecidos por la sugestión del escritor, cuya fantasía ya dibuja su mirada excéntrica, en la cual los objetos se mueven, los muebles le hablan, los árboles le siguen. Sin embargo, la serie de recuerdos sobre la maestra de piano queda interrumpida drásticamente en mitad de la narración; el recuerdo se hace borroso y confuso por el tiempo que ha pasado, e, incapaz de reconstruirlo precisamente, el escritor tiene que detenerse y bajar hacia un nivel más profundo, en busca no sólo de la verdad visible, sino también de sí mismo. Empieza así un viaje psicológico y metafórico en “lo profundo” del autor, en el cual la imaginación y la persecución obsesiva del

pensamiento sustituyen la memoria como detonador de la narración. El ‘caballo’ del título hace sólo una pequeña aparición en el cuento, avistado fugazmente por el protagonista; sin embargo, puede ser visto como una metáfora del protagonista mismo, de hecho un hombre ‘perdido’.

“La mujer parecida a mí” narra la experiencia de un hombre que vive una vida paralela como caballo. Es uno de los pocos cuentos de Hernández en los que asistimos a un evento sobrenatural: en este caso la transformación. Sin embargo, este acontecimiento pasa a un segundo plano ya que se da por sentado, funciona simplemente como premisa para contar las desventuras del caballo, que, típico protagonista felisbertiano, se encuentra solo vagando por un pueblo que no conoce, relacionándose con sus habitantes sin nunca llegar a sentirse totalmente aceptado por ellos.

“Muebles ‘El Canario’”, cuento muy breve, narra la rara desventura de un hombre que inconscientemente y contra su propia voluntad se ve sometido a un extraño experimento de propaganda comercial: después de haber recibido una inyección de un líquido misterioso en un brazo, empieza a oír en su cabeza un programa radiofónico en el que se publicitan los muebles “El Canario”. La conclusión inesperada revela el lado humorístico de Hernández.

En “Las dos historias” dos amigos participan en la reconstrucción de una historia de amor que acaba mal, alternándose y confundiéndose en la narración. Es un cuento basado en el desdoblamiento, que asume muchas formas: hay un desdoblamiento de las perspectivas de la narración, hay el desdoblamiento entre vida y sueño, entre vida y literatura, entre pasado y presente. La obsesión por la escritura como medio a través del cual establecer la verdad sobre los hechos huidizos de la realidad, modalidad de construcción de lo narrado muy utilizada por Hernández, juega en este cuento un papel fundamental: el hecho de escribir la historia, junto a los problemas que el proceso de la escritura comporta, llegan a substituirse a la historia misma.

“Lucrecia”, junto a “La mujer parecida a mí”, es uno de los pocos casos en toda la producción del autor en que ocurre algo sobrenatural: un desplazamiento espacio-temporal. El protagonista se encuentra, sin ninguna explicación, viviendo en la Italia del Renacimiento. Otra vez el acontecimiento en sí mismo no es el fulcro de la narración, y otra vez tenemos un extranjero que vaga sin meta por lugares desconocidos, sin vivir realmente lo que le está pasando y replegándose hacia sí mismo, arrinconándose en su

conciencia enrarecida, eligiendo como únicos compañeros de aventura una planta, una niña y un gato, interlocutores más fáciles de controlar que los humanos.

Por fin, “Diario del sinvergüenza” constituye una especie de balance final, bien entre el grupo de los cuentos elegidos, bien en la carrera literaria del autor: Hernández, que aquí habla directamente de sí mismo sin construir alter egos, refiere en forma de diario su búsqueda de sí mismo y de su identidad perdida. Es el cuento en que el tema del doble alcanza su punto más alto; el desdoblamiento aquí ocurre dentro del autor mismo: su cuerpo, que llama ‘el sinvergüenza’, le parece ajeno, y su propósito es el de encontrar su verdadero yo. Significativamente, el cuento se queda incompleto con la muerte del autor y la búsqueda no conduce a ninguna resolución final.

El tercer capítulo presenta las traducciones de los cuentos al italiano.

El capítulo final, dedicado al análisis de la traducción de los cuentos, se propone destacar los aspectos más interesantes bajo este punto de vista. El fulcro del análisis es lo fantástico del discurso: el estilo de Hernández, con todas sus peculiaridades dictadas por la particular actitud del autor hacia la escritura y por su percepción extrañada de la realidad, contribuye de manera determinante en la creación de las atmósferas oníricas que le caracterizan.

Los rasgos estilísticos que concurren en la delineación de la calidad fantástica del texto son también los aspectos más interesantes en la traducción. Después de haberlos encuadrado en categorías diferentes, he analizado la problematicidad que estos rasgos implican en la traducción, discutiendo y justificando la versión que he elegido en mi trabajo. No siempre las características estilísticas analizadas son problemáticas para la traducción, en cuanto hay muchos casos en los que es suficiente trasladarlos al italiano. En mi análisis he reportado tanto los ejemplos problemáticos como los no problemáticos, que he considerado igualmente interesantes.

Las categorías de rasgos estilísticos determinantes en la construcción del fantástico de Hernández que he individuado y de las cuales he dado algunos ejemplos son la calidad poética del texto, la naturaleza ‘esbozada’ del discurso, el sistema verbal que apunta a una marcada indeterminación temporal.

La calidad poética del texto, constante en los cuentos del autor, es el resultado de la manera extrañada y soñadora en la que el autor, antes de escribir, ve la realidad: su perspectiva deformadora se reversa en las páginas de Felisberto bajo la forma de expedientes típicamente poéticos, entre los que he analizado las comparaciones, las

metáforas, y el “desplazamiento semántico”, obtenido con el acercamiento de predicados y adjetivos semánticamente inadecuados a ciertos temas del discurso. Después de haber categorizado estos elementos, he explicado cómo he afrontado su traducción.

Respecto a la segunda categoría, constituida por los efectos de la falta consciente de una elaboración formal, tres son los aspectos más recurrentes en las páginas analizadas: los saltos en la narración causados por la carencia de nexos entre un pasaje narrativo y el siguiente, la ambigüedad de algunas frases y la irregularidad sintáctico-gramatical de algunas expresiones.

El sistema verbal presenta dos rasgos interesantes a nivel estilístico y de traducción: el uso muy frecuente del imperfecto, tiempo verbal de las fábulas y los sueños, como tiempo principal, y el problema creado por la traducción de los pretéritos indefinidos, tiempo que en italiano puede expresar tres tiempos verbales diferentes, dentro de los cuales no siempre es fácil elegir, también por la estructura complicada y temporalmente confusa del autor.

Por fin, una consideración sobre la traducción de los americanismos, términos que sólo existen en Latinoamérica o que asumen un significado diferente en el español de España y el de América; en este caso, considerando el origen del autor, en la traducción los he tratado en la acepción americana.

## **CAPITOLO 1**

### **FELISBERTO HERNÁNDEZ: L’AUTORE E L’OPERA**

#### **1.FELISBERTO HERNÁNDEZ**

##### **1.1 L’autore**

La vita di Felisberto Hernández inizia con un episodio degno della stravaganza a cui il suo nome viene spesso associato: al momento della registrazione del figlio all’anagrafe, il padre detta il nome ‘Feliciano Felisberto’ all’impiegato, il quale scrive invece ‘Feliciano Félix Verti’, commettendo un errore che darà origine a svariati inconvenienti nella vita dell’autore (Díaz, 2000:19).

Figlio di Prudencio Hernández González, muratore di origine canaria, e Juana Hortensia Silva, nasce ad Atahualpa, quartiere periferico di Montevideo, il 20 ottobre 1902; è il maggiore di quattro fratelli, e, nonostante la povertà della sua famiglia, vive

un'infanzia serena, fatta di giochi con palloni costruiti con stracci e manici di scopa trasformati in cavalli (Díaz, 2000: 19).

La sua vita è cosparca di figure femminili. Il suo mondo infantile ruota intorno alla madre, la nonna e la maestra, mentre in età adulta Felisberto intraprende, oltre alle diverse e importanti relazioni amorose, ben quattro matrimoni: nel 1925 con la maestra María Isabel Guerra, nel 1936 con la pittrice Amalia Nieto, nel 1949 con la misteriosa sarta spagnola María Luisa de Las Heras (la quale solo dopo la morte di Hernández si scoprì essere una spia del KGB –“la segretaria de Trotski”-, che l'aveva sposato per ottenere il passaporto uruguayano) (Díaz, 2000:123-126), e nel 1954 con la professoressa Reina Reyes. Dal primo e dal secondo matrimonio ha due figlie femmine, rispettivamente Mabel e Ana María.

Personaggio senza dubbio affascinante, irregolare, eccentrico, ma allo stesso tempo discreto e marginale, viene così descritto da Calvino nel prologo all'antologia italiana dei suoi racconti:

Felisberto Hernández è uno scrittore che non somiglia a nessuno: a nessuno degli europei e a nessuno dei latino-americani, è un 'irregolare' che sfugge a ogni classificazione e inquadramento ma si presenta ad apertura di pagina come inconfondibile (Hernández, 1974: VI).

Come scrittore di racconti fantastici il nome di Felisberto Hernández viene oggi associato a quello di Jorge Luis Borges: “F.H. comparte con Jorge Luis Borges la primacía del cuento fantástico en el Plata” (Zum Felde, 1959 in Díaz, 1990: 75) e diversi critici gli attribuiscono un'influenza importante sull'opera di Julio Cortázar. Quest'ultimo fu un suo grande ammiratore, e scrisse rivolgendosi a lui una *Carta en mano propia* -prologo al volume *Novelas y cuentos* dedicato a Felisberto edito a Caracas nel 1985- dove esprime grande affetto, stima e una conoscenza quasi intima dell'autore, nonostante i due non si fossero mai incontrati personalmente (Cortázar, 1985: IX-XIV).

In realtà, la carriera letteraria ricopre per buona parte della vita di Hernández un ruolo secondario, alternandosi ed intrecciandosi con quella che fino ai quarant'anni costituisce la sua attività principale: la musica. L'autore inizia a studiare il pianoforte all'età di nove anni, e anche i suoi studi dopo la scuola si concentrano in quest'ambito: sia per conto proprio, sia seguito da diversi maestri, si dedica alla musica con passione, arrivando a essere compositore, oltre che esecutore. Inizia a guadagnarsi da vivere con l'attività di pianista sin da molto giovane, suonando con le orchestre nei caffè,

insegnando, accompagnando le proiezioni nei cinema muti, e esibendosi in una serie di concerti in varie città dell'Uruguay e dell'Argentina. Nonostante il talento e i riconoscimenti, Felisberto conduce una vita molto modesta, costantemente afflitto dalla povertà. Trova sfogo nella corrispondenza con la moglie di allora, Amalia Nieto:

[...] en cartas de 1936, se refiere frecuentemente a lo que debe soportar mientras procura alcanzar lo que imaginó ser su vida dedicada al arte; y de manera especial evoca, como ejemplo, la triste hazaña de presentarse en su primer concierto en el teatro Albéniz, en Montevideo, en los precisos momentos en que la familia se veía obligada a desalojar su casa y a vender sus muebles para pagar sus deudas; y todavía recuerda como en uno de esos muebles que acababan de vender se habían ido los zapatos de su madre, de modo que “para ir al concierto hubo que ir corriendo a buscar los zapatos a la casa de remates”. (Díaz, 2000: 50)

Se la scrittura gli interessa sin da molto giovane, è nel momento in cui inizia ad avvicinarsi alla stenografia -inventandosi anche un sistema stenografico personale- che l'autore si rende conto che lo scrivere può diventare un modo con cui guadagnarsi da vivere. La parola inizia ad affiancarsi così alla nota musicale come modo di raccontarsi (Díaz, 2000: 55).

Sebbene ci si riferisca a un contesto in cui la maggior parte degli artisti non vivevano della loro arte, e in pochi casi si possa parlare di vere e proprie carriere letterarie di successo nell'accezione odierna, si può affermare che quello di Felisberto Hernández fu un percorso singolare. La prima fase della sua produzione si apre nel 1925 con l'uscita di *Fulano de tal*, a cui seguono nel 1929 *Libro sin tapas*, nel 1930 *La cara de Ana* e nel 1931 *La envenenada*. Si tratta di quadernetti di piccole dimensioni e ridotto numero di pagine contenenti per lo più esperimenti, appunti, bozze, i quali destarono scarsa attenzione e furono successivamente raggruppati sotto l'etichetta di *Primeras invenciones*. La pubblicazione della sua prima opera vera e propria arriva ben dieci anni più tardi e coincide con i suoi quarant'anni, momento in cui Hernández decide di lasciare la carriera di pianista per dedicarsi solo alla scrittura: nel 1942, con “Por los tiempos de Clemente Colling”, si inaugura la seconda stagione della sua creazione, caratterizzata da narrazioni più lunghe e complesse, di stampo autobiografico. Ne fanno parte anche “El caballo perdido”, pubblicato nel 1943, e “Tierras de la memoria”, opera pubblicata postuma nel 1965, ma scritta nel 1944. Questa seconda fase sfocia nella terza ed ultima, quella dei racconti definiti fantastici, racconti per lo più brevi (ma non sempre), che costituiscono le pagine migliori dell'autore, nonché le più caratteristiche. In un primo momento pubblicati e presentati

singolarmente in diverse occasioni, principalmente all'interno di riviste, alcuni di essi vengono raggruppati nella prima raccolta di racconti, *Nadie encendía las lámparas*, del 1947, che diventa la raccolta più celebre, alla quale faranno seguito diverse altre, pubblicate da diversi editori e con diversi criteri nella scelta dei racconti. I racconti più rilevanti e premiati sono "Las Hortensias", pubblicato nel 1950, "La casa inundada", del 1960 e "El cocodrilo", pubblicato per la prima volta nel 1949. Dopo la morte dell'autore le sue opere vengono raccolte nei volumi delle *Obras Completas*, che contengono anche alcuni inediti, fra i quali il già citato "Tierras de la memoria", l'inconcluso "Diario del Sinvergüenza", e altri brevi scritti raccolti sotto l'etichetta di *Últimas invenciones*.

Nonostante venga associato dalla critica ai grandi nomi in precedenza menzionati, l'Hernández scrittore rimane sempre un po' in ombra, non raggiungendo mai il vero e proprio successo. Nasce come autore di nicchia, e tale resta; con un suo seguito di ammiratori entusiasti, sì, ma senza mai raggiungere la celebrità: pubblicato a bassa tiratura, poco venduto, ammirato solo in ambienti ristretti, in particolare dagli amici della cerchia intellettuale e letteraria di Montevideo. Lo confermano le parole di uno dei suoi mentori, nonché sostenitori, il filosofo Carlos Vaz Ferreira: "Probablemente no haya en el mundo más de diez personas a las cuales les resulte interesante, y yo me cuento entre ellas" (Díaz, 1990:54).

Se da una parte la chiave di questo relativo insuccesso si può considerare la qualità come vedremo ambigua dell'opera felisbertiana, dall'altra di certo non aiutò l'indole schiva e insicura dell'autore, che emerge da molte delle descrizioni di chi lo conobbe. I racconti su di lui lo dipingono come un eterno insicuro, perennemente in cerca di appoggio e consenso. Estremamente sensibile ai pareri sulla sua opera, Hernández sembra mostrare un vero e proprio complesso d'inferiorità: lui stesso, in occasione dell'attribuzione di un premio nel 1962, fa riferimento a come la fortuna "no se fija si uno tiene cola de paja" (Díaz, 1990: 54). E ancora, in una circostanza simile, dichiara:

Después, el angustioso deseo de que la actitud afectiva para mis cuentos y para mí fuera firme, me trajo la idea del tiempo: si Vaz Ferreira y Supervielle seguían pensando bien de mí, durante mucho tiempo, era posible lograr más firmeza; y además, si tardaban en cambiar de opinión, el hecho de haberlos engañado todo ese tiempo, quería decir que por algo sería. Sin embargo temía que si me entregaba a creer, provocaba el cambio de opinión (Díaz, 1990: 55).

Insomma, un artista con “más vocación de discípulo que de maestro” (Díaz, 1990: 11).

Per quanto riguarda le traduzioni in italiano, esse si limitano all'antologia sopra nominata introdotta da Calvino, *Nessuno accendeva le lampade*, edita da Einaudi nel 1974 (nella quale la scelta dei racconti, tradotti da Umberto Bonetti, non corrisponde alla versione originale della raccolta *Nadie encendía las lámparas*), e al racconto “La casa allagata”, tradotto da Enrico Cicogna e contenuto nell'antologia *Le più belle novelle di tutti i paesi*, pubblicata nel 1962 da Aldo Martello.

Hernández muore di leucemia nella sua città il 13 gennaio del 1964. Nonostante i suoi lavori siano stati tradotti in diverse lingue straniere, sono oggi, soprattutto al di fuori dell'Uruguay, pressoché sconosciuti, di scarsa diffusione e difficile reperibilità, sia per quanto riguarda le versioni originali che quelle tradotte.

## **1.2 Formazione e influenze**

Felisberto Hernández cresce e inizia a formarsi artisticamente nell'ambiente storico e culturale dell'Uruguay degli anni Venti, un periodo di stabilità e sicurezza istituzionale aperto dalla fase di riforme politico-sociali di inizio secolo (e concluso definitivamente con il colpo di stato del 1933, con il quale il presidente Terra instaura una dittatura). È in questo contesto che s'infiltrano le avanguardie europee del primo Novecento; nate dalla sgretolazione delle certezze positiviste, approdano in America latina relativamente presto e attecchiscono facilmente, dando il via a una serie di impulsi rinnovatori sul piano sociale e artistico-letterario. Si tratta di una contaminazione agevolata dalla diffusione e conoscenza della letteratura europea da una parte, e, dall'altra, soprattutto, dalle visite di alcuni dei personaggi preminenti nel panorama culturale europeo quali Marinetti e Pirandello (Díaz, 1990: 77-80).

Altro fattore da tenere in considerazione nell'analisi della situazione in Uruguay è la vicinanza geografica e culturale con l'Argentina: siamo in un periodo in cui i due Paesi sono particolarmente vicini, sviluppando una fitta rete di collaborazioni e relazioni da una sponda all'altra del Rio de la Plata. È proprio in Argentina che nel 1921 sbarca Borges in arrivo dalla Spagna, portando con sé un importante contributo all'impulso rinnovatore dell'area: “Así como casi un siglo antes el Romanticismo había llegado al Plata en las valijas de Esteban Echeverría, así había venido ahora en las de Borges. Su arribo marcó el inicio de la vanguardia en Buenos Aires” (Díaz, 1990: 80).

La nuova sensibilità arrivata dall'Europa inizia a riflettersi in campo letterario su riviste e libri, ma anche in altri settori artistici quali la musica e la pittura. Per quanto riguarda la letteratura, Hugo J. Verani sintetizza in modo efficace le novità :

El rechazo de las fórmulas corrientes de narrar es más abundante de lo que usualmente se reconoce. El aceleramiento de la vida moderna invitaba a la experimentación, a adecuar la narrativa al proceso de modernización de la sociedad. Los escritores más significativos coinciden en introducir formas literarias que capten el dinámico ritmo de una época cambiante, en consonancia con los avances tecnológicos operados en la sociedad: desarrollan una conciencia crítica y reflexiva; desmantelan los fundamentos lógicos de la narrativa realista; repudian el lenguaje estetizante y mediatizador; recuperan la escritura antiliteraria y conversacional; dan primacía a la integración de lo culto y lo popular; desbordan fronteras genericas; sobreponen la subjetividad a la verosimilitud; promueven nuevas formas narrativas (obra abierta, metanovela, novela paródica, novela fílmica); focalizan la ficción en el acto de escribir; subrayan una visión humorística, lúdica e irónica; apelan a la complicidad del lector, ostentando la condición de artificio de la literatura, y reintroducen la narrativa fantástica, aunque, como veremos, tenga un matiz singular y *sui generis* (Verani, 1991 in Morillas, 1991:43).

Come giustamente chiarisce Díaz (Díaz, 1990: 85), se tutto questo è ben lontano dall'esaurire lo stile di Hernández -come vedremo, l'originalità dell'autore va ben oltre, mostrando una sua unicità-, si può certamente affermare che il contesto culturale e letterario sopra descritto abbia fornito all'autore un terreno favorevole su cui giocare, sia in campo musicale sia in campo letterario.

Lettore e studioso autodidatta di scrittori come Henri Bergson, Marcel Proust e Franz Kafka, nonché dell'opera di Sigmund Freud, Felisberto è molto attivo all'interno dell'ambiente artistico di Montevideo: frequenta incontri e discussioni su temi letterari nei Caffè e intrattiene rapporti d'amicizia con diversi personaggi della scena intellettuale cittadina. Diversi, fra questi, oltre a rivelarsi i suoi ammiratori più entusiasti, sostenendo la sua carriera e provvedendo alla pubblicazione delle sue opere, sono considerati i suoi maestri, ed esercitano una grande influenza sul suo percorso artistico (ricordiamo la sua indole di eterno discepolo). Tra i principali troviamo José Pedro Bellán, scrittore e insegnante di Hernández, il Dottor Alfredo Cáceres, psichiatra che lo avvicinò alla conoscenza della psicologia, il filosofo Carlos Vaz Ferreira, l'amica e amante scrittrice Paulina Medeiros, il poeta franco-uruguayano Jules Supervielle.

Su Vaz Ferreira e Supervielle vale la pena soffermarsi, in quanto, anche tenendo conto dei fini di quest'analisi, si possono considerare forse le persone che esercitarono maggiore influenza sull'orientazione artistica e intellettuale dell'autore. Vaz Ferreira, oltre che avvicinarlo all'interesse per la filosofia, che si riflette in diversi suoi lavori, gli

fornisce altre coordinate importanti più strettamente legate alla scrittura. È da lui che Felisberto assimila la poetica della cosiddetta “sinceridad literaria”, principio al quale il filosofo tiene particolarmente, dedicandovi anche una conferenza nel 1925 (anno di pubblicazione di *Fulano de tal*, prima uscita di Hernández), intitolata appunto “Sobre sinceridad literaria”. In quest’occasione viene sostenuto il valore dell’autenticità e della naturalezza nella scrittura, la quale, secondo Vaz Ferreira, non deve puntare primariamente al successo, ma costituire una ricerca della verità: concetti che, come verrà approfondito, Felisberto farà decisamente suoi (nonostante a prima vista possa sembrare un ossimoro il loro accostamento ad uno scrittore di racconti fantastici) (Díaz, 1990: 90-96).

Altro punto di contatto tra il maestro Vaz Ferreira e il discepolo Hernández è l’importanza dell’espressione orale, la quale consente di ritrarre più precisamente i complicati meccanismi del pensiero, che la forma scritta tende a semplificare. Entrambi gli autori ci tengono infatti a sottolineare l’“origine verbale” della loro opera; queste sono le parole di Felisberto al riguardo:

“Yo los he sentido siempre como cuentos para ser dichos por mí, esa era su condición de materia...mis cuentos fueron hechos para ser leídos por mí, como quien le cuenta a alguien algo raro que recién descubre, con lenguaje sencillo de improvisación y hasta con mi natural lenguaje lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias” (Díaz, 1990: 95).

Per quanto riguarda l’influenza di Supervielle, essa si manifesta più tardi, e viene associata al cambiamento che intercorre nell’opera di Hernández tra la seconda fase, quella dei lunghi racconti autobiografici, e la terza, quella del racconto fantastico breve. Il maestro Supervielle e il seguace Hernández s’incontrano a Montevideo e lavorano spesso insieme, scatenando perfino la gelosia della compagna di Felisberto dell’epoca, Paulina Medeiros. L’ascendente del poeta sull’autore è forte. In questa fase, i nuovi tratti della prosa di Hernández che si ritengono dovuti all’influenza dell’artista francese sono la maggiore brevità dei racconti, l’avvicinamento al mondo del fantastico e la forte vicinanza con il linguaggio poetico. Inoltre, si sono riscontrate fra i lavori dei due considerevoli somiglianze tematiche: gli animali e le bambole, ad esempio, motivi di notevole importanza negli scritti di Felisberto, appaiono anche nell’opera del maestro, protagonisti di situazioni analoghe (Díaz, 2000: 206-207).

Inoltre, il poeta procura a Hernández una borsa di studio per Parigi, che gli permette di soggiornare nella capitale francese dall’ottobre 1946 al maggio 1948, dove sempre dal maestro l’autore viene introdotto nell’ambiente intellettuale parigino.

Continuamente esortato e consigliato da Supervielle, Felisberto ha modo in questo periodo di comporre alcuni fra i suoi racconti migliori, come “Las hortensias” e “El cocodrilo”, che saranno pubblicati al suo ritorno a Montevideo (Díaz, 2000: 107-114).

Infine, per concludere il quadro dell’ Uruguay vissuto da Felisberto Hernández, vale la pena di riportare un’immagine suggestiva che calza a pennello a Felisberto, offerta da Mario Benedetti, suo concittadino:

[...] No se dan en nuestro medio (y en esto nos distinguimos netamente de otros países latino-americanos) grandes ocasiones para que los héroes hagan su carrera. Lo que hay son anécdotas, retratos, estrado de ánimo; temas de cuento, en fin. Somos un rincón de América que no tiene petróleo, ni indios, ni minerales, ni volcanes, ni siquiera un ejército con vocación golpista. Somos un pequeño país de historias breves (Benedetti, 1969: 33).

### 1.3 La letteratura fantastica

Per completare la descrizione del contesto culturale in cui si inserisce Felisberto Hernández è necessario soffermarsi brevemente su quello che è il genere letterario al quale l’autore viene associato, il fantastico, cercando di riassumere come questo tipo di scrittura nasce, quale percorso compie e quale ruolo assume nell’ambito sudamericano.

Pur attingendo da fenomeni molto più antichi, quali superstizioni, credenze popolari, leggende, folklore, il fantastico nasce come genere letterario all’epoca dell’Illuminismo: significativamente, si tratta del momento in cui per la prima volta la superstizione viene demolita, diventando così problematica e andando a creare una tensione nuova con il comunemente considerato possibile, che sfocia appunto in questo tipo di creazione letteraria (Bizzarri, 2008: 13-14).

Tra i padri del fantastico figurano Hoffmann (1776-1822) ed Edgar Allan Poe (1809-1849), le cui opere vengono presto tradotte anche in spagnolo: nel 1839 esisteva già a Madrid la versione spagnola dei *Cuentos fantásticos* di Hoffmann (Verdevoye, 1991, in Morillas, 1991: 116), mentre la prima traduzione allo spagnolo di Poe è considerata il racconto *La semana de los tres domingos* del 1857 (López Guix, 2009).

Trovando la sua forma più calzante, anche se non l’unica, nel racconto, la letteratura fantastica si protrae fino al XX secolo, attraversando Romanticismo, Positivismo e Modernismo, mantenendo nel corso della sua evoluzione il suo carattere di valvola di sfogo in cui far confluire il dubbio, la paura, la curiosità verso l’inspiegabile:

Lo fantástico habla de las zonas oscuras e inciertas que están más allá de lo familiar y de lo conocido. El movimiento de esas fronteras no implica su desaparición: los avances científicos no terminan con los misterios, como el

desarrollo de la teología no anuló lo insólito de los milagros, ni el psicoanálisis (contra lo que aparentaba creer Todorov) ha puesto fin al horror de las pesadillas (Fernández, 1991 in Morillas, 1991: 44-45).

Il genere ha avuto una larghissima proliferazione nell'ambito dell'America del Sud, ed in particolare nella regione del Rio de la Plata, zona geografico-culturale in cui si inserisce anche Felisberto Hernández. I tentativi di spiegazione di questo fenomeno, ossia della coincidenza emblematica della rinascita novecentesca del genere in quest'area, sono diversi e suggestivi; Cortázar si esprime in questo modo al riguardo:

Para desconcierto de la crítica, que no encuentra una explicación satisfactoria, la literatura rio platense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente 'gótico' es con frecuencia perceptible [...] Tampoco yo puedo explicar por qué los rioplatenses hemos dado tantos autores y lectores de literatura fantástica. Nuestro polimorfismo cultural, derivado de múltiples aportes inmigratorios, nuestra inmensidad geográfica como factor de aislamiento, monotonía y tedio, con el consecuente recurso a lo insólito, a un *anywhere cut of the world* literario, no me parecen razones suficientes para explicar la génesis de *Los caballos de Abdera*, de *El almohadón de plumas*, de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, de *La invención de Morel* (Cortázar, 1975 in Campra, 2006: 79).

Il racconto fantastico inizia ad apparire nella zona rioplatense nella prima metà dell'Ottocento su giornali e riviste, rielaborando gli elementi tradizionali ma soprattutto cominciando a delineare quelli che diventeranno i temi caratteristici della produzione letteraria rioplatense nel Novecento: i sogni e gli incubi, la pazzia, la morte, il tema dello sdoppiamento, gli spostamenti spazio-temporali.

Il Novecento è il secolo della grande rinascita della produzione narrativa in America Latina, forte in questo periodo di una nuova consapevolezza della propria identità; la rilevanza di questo risveglio è tale da valere agli scrittori di quest'epoca l'etichetta di 'generación del boom'. È all'interno di questo contesto di rinascita letteraria generale che i semi piantati in precedenza portano nel Novecento al periodo in cui si riscontra la più abbondante fioritura del genere fantastico nel continente, al punto che l'America latina arriva ad essere considerata la regione della letteratura fantastica per antonomasia. Il fantastico diventa un vero e proprio marchio della narrativa sudamericana, che ormai ne ha fatti propri i contenuti, costruendosi una sua identità e un suo stile.

All'interno della vasta e variegata produzione sudamericana novecentesca di narrativa fantastica si può distinguere, senza la pretesa di parlare di una categoria

assoluta dai confini precisi, un filone destinato ad un particolare successo: si tratta del cosiddetto neofantastico (Bizzarri, 2008: 161), tra i cui capisaldi abbiamo Jorge Luis Borges e Julio Cortázar: come già accennato, due artisti molto vicini a Felisberto Hernández.

## 2. L'OPERA

### 2.1 Explicación falsa de mis cuentos

Obligado o traicionado por mí mismo a decir cómo hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos. No son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia. Eso me sería antipático. No son dominados por una teoría de la conciencia. Esto me sería extremadamente antipático. Preferiría decir que esa intervención es misteriosa. Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta también me es desconocida. En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta. La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico. Sería feliz si esta idea no fracasara del todo. Sin embargo, debo esperar un tiempo ignorado: no sé cómo hacer germinar la planta, ni cómo favorecer, ni cuidar su crecimiento; sólo presiento o deseo que tenga hojas de poesía; o algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos. Debo cuidar que no ocupe mucho espacio, que no pretenda ser bella o intensa, sino que sea la planta que ella misma esté destinada a ser, y ayudarla a que lo sea. Al mismo tiempo ella crecerá de acuerdo a un contemplador al que no hará mucho caso si él quiere sugerirle demasiadas intenciones o grandezas. Si es una planta dueña de sí misma tendrá una poesía natural, desconocida por ella misma. Ella debe ser como una persona que vivirá no sabe cuánto, con necesidades propias, con un orgullo discreto, un poco torpe y que parezca improvisado. Ella misma no conocerá sus leyes, aunque profundamente las tenga y la conciencia no las alcance. No sabrá el grado y la manera en que la conciencia intervendrá, pero en última instancia impondrá su voluntad. Y enseñará a la conciencia a ser desinteresada.

Lo más seguro de todo es que yo no sé cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia. Pero también sé que viven peleando con la conciencia para evitar los extranjeros que ella les recomienda (Hernández, 2007: 175-176 vol.2).

Publicato per la prima volta sulla rivista *Entregas de la Licorne* nel 1955 (n 5-6), e incluso anche nell'antologia italiana *Nessuno accendeva le lampade*, questo testo ci dice molto sulla poetica di Hernández e sulla sua attitudine verso la scrittura.

Innanzitutto, non si può non vedere, in queste righe, una forte suggestione surrealista. Fra le avanguardie del primo novecento, il surrealismo è infatti il movimento che più di tutti trova spazio nella letteratura fantastica, andando spesso a braccetto con questo tipo di creazione letteraria:

[..]è poi il surrealismo ad assorbire le maggiori suggestioni filosofiche e artistiche a cavallo dei due secoli, introiettando tra l'altro la psicanalisi freudiana come strumento per la letteratura, costruendo così nuove associazioni logiche, altrettanti temi per la narrativa o l'arte figurativa: il

sogno, il lapsus, la magia, la condizione onirica come libera associazione di pensieri traducibile in forme visive od espressive grazie alla pittura metafisica od alla scrittura automatica (Guidotti, 1999: 25).

È proprio la cosiddetta ‘scrittura automatica’ a costituire uno dei capisaldi del movimento surrealista, il cui primo manifesto, del 1924, recita così a riguardo:

Automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero. Dettato del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale (Breton, 1987: 30).

È esattamente ciò che Hernández spiega nel paragrafo sopra riportato: i suoi racconti hanno vita propria. La scrittura altro non è che un mezzo per far uscire qualcosa che una sua forma ce l’ha già, tracciata dal flusso dell’immaginazione: “ahora, en los cuentos, el propósito de Hernández es el de subordinar la narración a las necesidades de la fluencia de la imaginación” (Díaz, 1990: 133). Se da una parte è la forza dell’immaginazione a modellare i racconti, la sua antagonista è la forza della “conciencia”, la parte razionale dell’autore, il cui intervento, sostiene Felisberto, va tenuto sotto controllo. Questa componente razionale, a sua volta, è lungi dall’essere completamente dominata dal suo possessore: “a pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta también me es desconocida”. Qui il surrealismo si eleva al quadrato; non solo i racconti vengono partoriti automaticamente da una spinta inspiegabile ed incontrollabile, ma la stessa parte razionale, che, per definizione, dovrebbe fungere da freno e controllore, non è padroneggiata, né ben conosciuta, dall’autore.

Hernández associa ai suoi racconti l’immagine di piante che crescono dentro di lui e spiega che il suo ruolo in quanto artista è quello di curarli assicurandosi che crescano bene, ma soprattutto che la loro natura venga preservata: da qui deriva la definizione di “cuentos plantas” attribuita ai lavori felisbertiani (Díaz, 1990: 126). Il lato estetico passa in secondo piano, anzi, la ricerca di quest’aspetto è considerata una minaccia all’autenticità del lavoro: “que no pretenda ser bella o intensa, sino que sea la planta que ella misma sea destinada a ser”. Quello dell’autore è un atteggiamento decisamente anti-letterario, nel quale si riflette l’importanza che Felisberto attribuisce all’ideale di “sinceridad literaria” appreso dal maestro Vaz Ferreira, a cui si è accennato in precedenza: come sottolinea Morillas, “la metáfora de la planta alude, sin duda, a la índole vital, no literaria, de los cuentos” (Morillas, 1991: 98).

La particolare percezione della scrittura esposta in queste righe può essere letta come spiegazione della struttura caratteristica dei racconti di Hernández, in cui, come verrà approfondito, la narrazione ha spesso un ruolo secondario: lo sviluppo dal punto di vista dell'azione è debole e i pochi avvenimenti che si succedono hanno scarsa rilevanza. Le storie raccontate finiscono senza essere concluse, vengono semplicemente interrotte da un punto, senza alcuna risoluzione. Come vedremo, il vero asse attorno a cui ruotano i racconti felisbertiani è quello del pensiero. Il preferire la descrizione di meccanismi di pensiero spesso contorti e astrusi alla creazione di trame avvincenti costituisce esattamente il modo di Felisberto di essere "letterariamente sincero".

Nella dinamica della ricerca di equilibrio tra immaginazione e razionalità, l'unica certezza è la poesia: "no sé cómo hacer germinar la planta, ni cómo favorecer, ni cuidar su crecimiento: sólo presiento o deseo que tenga hojas de poesía; o algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos". La poesia è in effetti presente in tutta l'opera di Hernández: nel costante ricorso a metafore e paragoni, nel meccanismo ricorrente di associazione di idee, nella predilezione per le immagini, nelle atmosfere oniriche e rarefatte, nella percezione degli oggetti. Come lo definisce la sua amica e amante Paulina Medeiros, Felisberto è "un poeta que escribe en prosa" (Rocca, 2000: 90).

Infine, un'osservazione sul titolo del brano: la *Explicación* è *falsa*. È Wilson a metterci la pulce nell'orecchio: "Por eso la explicación falsa de sus cuentos: toda explicación es falsa porque se coordina sobre algo que traiciona a la realidad que fluye: la lógica...el cuento-planta no se explica" (Wilson, 1973-74 in Sicard, 1977: 345). È l'autore stesso a infilare il paradosso in ciò che scrive, instillando volutamente il dubbio nel lettore: trattandosi i suoi racconti di creazioni non regolate dalla logica, il tentativo di fornire una spiegazione sulla loro origine è paradossale. E qui emerge un altro lato del personaggio: Felisberto Hernández, fin dall'inizio della sua produzione scritta, rivela un lato umoristico. Provocatore, ironico, leggero, si diverte a giocare con le parole, arrivando anche a prendere in giro il lettore, come forse succede in questo caso. Riflettendoci, altro non è che un'altra faccia della sua ricerca costante di autenticità.

## 2.2 L'evoluzione

Come già accennato, nonostante il nome di Hernández venga accostato alla letteratura fantastica, solo parte del suo lavoro presenta alcuni dei tratti distintivi di

questo genere (sviluppati comunque sempre in modo originale). Il percorso artistico dell'autore passa attraverso altri tipi di creazione, prima di dirigersi definitivamente nella direzione del fantastico; ciononostante, un'analisi approfondita rivela la presenza di tracce dei tratti dell'Hernández scrittore di fantastico sin dall'inizio della produzione letteraria dell'autore.

Le opere che costituiscono la fase delle *Primeras Invenciones* (*Fulano de Tal*, 1925; *Libro sin tapas*, 1929; *La cara de Ana*, 1930; *La envenenada*, 1931) sono libricini di piccole dimensioni (8x11 cm il primo e 12,8x 17,5 cm i seguenti) e ristretto numero di pagine (tra le 36 e le 46) rilegati in maniera molto modesta -da qui il titolo di uno di essi, *Libro sin tapas*: senza copertina, appunto- (Díaz, 2000: 165). Si tratta di scritti realizzati in una fase in cui la carriera letteraria è ancora in secondo piano per l'artista, che si guadagna da vivere con l'attività di pianista. I testi in essi contenuti raramente superano le due o tre pagine: si tratta per lo più di raccolte di schizzi, idee abbozzate, appunti, esperimenti, in parte apparsi singolarmente in precedenza su giornali o riviste della capitale o di qualche altra cittadina del Paese. Per quanto riguarda i contenuti, spaziano dall'aneddoto personale raccontato in tono ironico, alla riflessione di stampo filosofico, alla fotografia istantanea e atemporale di oggetti e situazioni. Nonostante siamo ancora lontani dal racconto fantastico vero e proprio, alcuni di questi testi si rivelano embrioni delle creazioni che seguiranno: alcuni temi iniziano ad essere delineati, come, ad esempio, la particolare percezione degli oggetti e il gusto per l'immagine, due dei grandi protagonisti dell'Hernández più maturo. Come scrive Díaz,

no se trata todavía de 'espectáculos' propiamente dichos, cómo los que ofrecerán otras obras posteriores, pero tampoco precisamente de historias; simplemente se desarrollan en ellos las sugerencias motivadas por algunas cosas que el narrador observa. La historia propiamente dicha, si la hay, queda al margen y como olvidada (Díaz, 1990:15).

È significativa l'epigrafe di *Libro sin tapas*, una frase dedicata a Vaz Ferreira, il quale esercita in questa prima fase un'influenza notevole sull'autore: "Este libro es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él". In questa dichiarazione si riflette il carattere frammentario, ellittico e discontinuo dell'opera di Hernández, nonché l'importanza attribuita dall'autore al processo stesso di elaborazione dello scritto; sono tutti tratti che Felisberto svilupperà nel corso del suo percorso artistico, e che diventeranno i suoi tratti caratteristici.

Nella seconda fase del suo lavoro, che si distanzia dalla prima di dieci anni e segna l'inizio per Hernández dell'attività di scrittore a tempo pieno, l'artista mostra un cambio netto. Dai brevi appunti delle *Primeras Invenciones* si passa a elaborati decisamente più complessi (la lunghezza media è di circa cinquanta pagine) di stampo autobiografico: “Por los tiempos de Clemente Colling” (1942), “El caballo perdido” (1943) e “Tierras de la memoria” (scritto nel 1944 ma pubblicato postumo nel 1965). Nonostante siano stati scritti in un arco relativamente breve di tempo e abbiano in comune la matrice autobiografica, questi tre lunghi racconti, che valsero all'autore l'etichetta di scrittore ‘memorialista’ (Díaz, 1990: 103), sono molto diversi tra loro.

“Por los tiempos de Clemente Colling” è incentrato sulla figura del bizzarro maestro di piano cieco che seguì gli studi giovanili di Hernández. Secondo Díaz (Díaz, 1990: 57) il racconto nacque dalle insistenti richieste di alcuni amici affinché i divertenti episodi raccontati oralmente da Felisberto fossero messi per iscritto. Si tratta del lavoro che “abrió a Felisberto las puertas de la memoria” (Díaz, 1990: 61). Le particolari abitudini di Colling, così come le diverse situazioni ed i personaggi della quotidianità dell'autore in quel periodo, vengono raccontati in modo nitido e obiettivo, spesso mettendone in evidenza il lato comico, in lunghe sequenze descrittive molto dettagliate che contribuiscono a creare immagini concrete e ‘realiste’.

Ma il meccanismo del ricordo, nel tentativo di ricostruire il passato, implica inevitabilmente l'intervento di immaginazione e creazione, necessarie a riempire quei vuoti dove la memoria non riesce ad arrivare. Se questo si avverte appena in “Por los tiempos de Clemente Colling”, costituisce invece il motivo centrale in “El caballo perdido”, opera che segna un punto di svolta nella produzione dell'autore, e che marca un punto di non ritorno in direzione della scrittura fantastica. Anche qui si parte da fatti autobiografici, in particolare le lezioni di piano impartite all'autore/narratore dalla maestra Celina durante l'infanzia. Ma il cambiamento è evidente da subito: l'ottica del bambino non è obiettiva come quella del giovane nel racconto precedente, ma è inevitabilmente velata, soggettiva, sfumata dagli anni passati; la mancanza di ricordi precisi fa sì che l'autore scenda un gradino più profondo dentro sé stesso, andando a scavare nei suoi processi mentali. Le immagini rievocate di episodi vissuti in passato si mescolano così alla suggestione, e l'immaginazione e la fantasia subentrano prepotentemente, creando un turbine d'immagini e pensieri. Il racconto autobiografico incentrato sulla maestra Celina viene bruscamente sostituito da un viaggio dell'autore

all'interno di sé stesso. Il linguaggio segue questa diversa percezione diventando figurato e metaforico. L'importanza di questo racconto, sul quale torneremo più avanti, per il percorso dell'autore, è riassunta da Díaz:

En *El caballo perdido* el esfuerzo por relatar fue infructuoso: en este libro no se logró encontrar el centro de gravedad (el equivalente a la figura de Clemente Colling en el libro anterior), y el relato quedó empedido: el tiempo se polifurcó, el narrador se disoció, y la materia se hizo toda interior. En realidad no debemos decir que no apareció un centro de gravedad: este apareció, sí, pero en otra zona. Y en esto consistió la violenta crisis interior que determinó una reorientación de la actividad creadora de Hernández (Díaz, 1990: 126).

Anche “Tierras de la memoria” è costituito da una rete di ricordi; si parte dall'episodio di un viaggio in treno in compagnia di un altro musicista, per arrivare alla rievocazione di episodi dell'infanzia. È significativo il fatto che quest'opera, scritta subito dopo “El caballo perdido”, fu pubblicata solo postuma, nonostante i tentativi di Paulina Medeiros di procurare un editore (Díaz, 2000: 181): l'autore non la sentì conclusa (Díaz, 1990: 127), perché già proiettato verso un nuovo tipo di scrittura, il fantastico, che da quel momento in poi diventa l'unico modo in cui si esprime. La componente autobiografica non è più il punto centrale (pur non scomparendo mai totalmente), ma diventa il punto di partenza da cui hanno origine l'investigazione sui processi della memoria e del pensiero e il lavoro dell'immaginazione.

D'altro canto, altrettanto significativo è il titolo di “Tierras de la memoria”, che insieme a “Por los tiempos de Clemente Colling” ci ricorda l'importanza del ruolo della memoria nel percorso artistico dell'autore, cioè quello di catalizzatore della fantasia: “fue precisamente a través de esas puertas que Felisberto llegó a las fuentes más ricas de su obra” (Díaz, 1990: 75).

La terza ed ultima fase, alla quale l'autore arriva grazie al complesso percorso appena riassunto, costituisce l'apice della carriera letteraria di Hernández. All'approfondimento del ruolo del fantastico nei racconti scritti in questa fase sono dedicati i prossimi paragrafi. Non va dimenticato il ruolo fondamentale delle opere sopra descritte, che costituiscono le radici del fantastico di Hernández.

### **2.3 Il fantastico in Felisberto Hernández**

Come intuisce Campra, ciò che rende un testo classificabile come fantastico non si riscontra solo nell'aspetto contenutistico, ma anche nell'aspetto del discorso; secondo l'autrice sarebbe proprio il cosiddetto ‘fantastico del discorso’ a costituire uno dei tratti

tipici della letteratura fantastica del Novecento. Non è più fantastico solo quello che viene raccontato, ma anche il modo in cui lo si racconta:

Una distorsione nel livello sintattico o un uso particolare di un elemento del livello verbale costituisce, con la stessa legittimità dei canini insanguinati di un conte transilvano, l'indice del fantastico. O addirittura uno dei meccanismi della sua produzione (Campra, 2000:38).

Facendo propri gli insegnamenti della sperimentazione avanguardistica letteraria del primo Novecento, che attribuisce al linguaggio un ruolo da protagonista, promuovendolo da veicolo del messaggio a messaggio stesso, la letteratura fantastica raggiunge in questo periodo un nuovo livello, in cui l'uso del linguaggio corrobora, quando non determina, la componente fantastica del testo.

Il fantastico di Felisberto Hernández riflette senza dubbio queste tendenze: più che i fatti narrati, ciò che legittima l'incasellamento dei racconti dell'autore all'interno del genere fantastico è il modo di raccontare che in essi viene usato, che rivela peculiarità a livello lessicale e sintattico tanto quanto a livello di scelta degli elementi tematici e motivi su cui i racconti si focalizzano. Sono questi i fattori determinanti nella delineazione di quello che è stato definito il 'fantastico onirico' tipico dell'autore (Campra, 2006: 84).

In Hernández, i casi in cui ci troviamo di fronte agli avvenimenti eclatanti tipici del fantastico ottocentesco, quali trasformazioni, fantasmi, spostamenti spazio-temporali, sono ben pochi:

Excepto en tres cuentos, 'El acomodador', cuyos ojos emanan luz en la oscuridad del cine, 'Lucrecia', donde el protagonista vive simultáneamente en el Renacimiento y en el siglo XX, y 'La mujer parecida a mí', relato en el cual el narrador recuerda su vida como caballo, los acontecimientos sobrenaturales o hechos fantásticos están ausentes de su narrativa (Verani, 1991, in Morillas, 1991: 246).

In alcuni dei suoi racconti, tra cui i più conosciuti, l'autore, più che narrare di eventi sovranaturali, delinea situazioni altamente improbabili, fatte di personaggi bizzarri che si muovono in contesti atipici e atmosfere rarefatte: tutti ingredienti che concorrono a creare un effetto straniante. In "Las hortensias" uno stravagante signore ha l'abitudine di allestire in casa sua vetrine raffiguranti scene con bambole a grandezza naturale come protagoniste, finendo per innamorarsene sotto gli occhi della moglie; in "La casa inundada" una signora obesa, convinta che l'acqua trasporti i ricordi, vive in una casa perennemente allagata, aggirandovisi su una zattera, per rievocare il marito defunto; in "El cocodrilo" un rappresentante di calze s'inventa una tecnica infallibile per

vendere, consistente nel mettersi a piangere di fronte al compratore, suscitando così la sua compassione.

Ma queste stranezze sono solo la punta dell'iceberg, perché la componente che rende i racconti felisbertiani unici -e che rimane costante in tutta la fase della sua produzione considerata fantastica, soprattutto nell'accezione del fantastico del discorso di cui parla Campra-, è un'altra: nei racconti di Felisberto raramente succede qualcosa di sensazionale (come nei casi elencati da Verani) semplicemente perché raramente succede qualcosa. Si tratta infatti spesso di storie incompiute, senza svolgimento, situazioni accennate che presto sfumano nel flusso dell'immaginazione dell'autore, che sceglie di non raccontare ciò che i suoi personaggi *fanno*, ma ciò che *percepiscono*:

Lo que me desconcierta y seduce en Felisberto Hernández son sus relatos tardos, remisos, irresolutos, por momentos casi ausentes o carentes de la narratividad convencional...son relatos sin historia donde no hay curso, progresión, sino un casi puro transcurso, o donde el curso es el discurso (Yurkievic, 1973-74, in Sicard, 1977: 363).

Sono proprio questi vuoti, questi non detti, questi silenzi, a essere la componente caratteristica dei racconti di Felisberto; proprio come nei sogni, la concatenazione fra gli eventi è fragile, i dialoghi sono rarefatti e c'è spazio solo per una serie di immagini che vanno a disegnare atmosfere sospese e inquietanti, oniriche, appunto. Non a caso, Jaime Alazraki intitola il suo lavoro su Hernández "Escribir como se sueña" (Díaz, 2000: 14).

Come anticipato, anche le scelte linguistiche possono contribuire a creare l'effetto d'irrealtà. Il linguaggio è spesso metaforico e figurato, e il costante meccanismo di associazione di idee crea una serie di accostamenti improbabili fra immagini, dando vita a un "desplazamiento semántico constante" (Concha, 1973-74, in Sicard, 1977: 63); l'uso dell'imperfetto, il tempo delle favole e dei sogni, come tempo principale, è molto frequente; non mancano strutture sintattiche irregolari. Anche la scelta della narrazione in prima persona, costante nei racconti di Felisberto, gioca un ruolo importante: si tratta di un espediente preponderante nella narrazione fantastica, in quanto permette di seguire fili di pensiero del tutto personali, che oltrepassano il comune senso della realtà, creando la possibilità per il lettore di attribuire le stranezze di ciò che viene raccontato alle nevrosi, o comunque a uno squilibrio mentale, di chi racconta (Bizzarri, 2008: 18). È proprio questo il dubbio che suscitano certi racconti di Felisberto.

"Es lícito hablar de toda una cinematografización de la vida psíquica" (Concha, 1973-74, in Sicard, 1977: 70): completamente disinteressato alla creazione di una trama nelle sue storie, l'autore/narratore si lascia volutamente suggestionare, soffermandosi su

elementi laterali, dando spazio a una serie di particolari che diventano i protagonisti: gli oggetti si muovono e comunicano con le persone rivelando i propri segreti, le parti del corpo hanno vita propria, gli elementi naturali partecipano alle sensazioni dei personaggi, perfino i ricordi vengono personificati. Si crea così una rete di relazioni insolite fra cose, persone e situazioni, in cui le gerarchie narrative tradizionali vengono completamente ribaltate, e il solo criterio ordinatore diventa la percezione di chi racconta.

La domanda che pone Campra, è più che legittima:

ci troviamo forse nell'ambito del fantastico tradizionale –in cui oggetti o parti del corpo agiscono in modo autonomo – o si tratta piuttosto di un fatto di scrittura, di un modo straniato di raccontare la percezione della realtà? (Campra, 2006:84).

La risposta sta forse nel fatto che in Felisberto Hernández i due livelli dell'enunciato e dell'enunciazione si fondono tanto da non essere distinguibili: è proprio la singolarità del modo di raccontare scelto dall'autore che fa sì che il focus del racconto sia costituito da una serie di elementi tanto insoliti. Si spiega in questo modo, probabilmente, l'unicità dello scrittore.

L'apice del processo di attribuzione di un ruolo chiave alla componente del discorso è, se vogliamo, il momento in cui la stesura del testo arriva ad essere l'oggetto principale del testo stesso: è la letteratura che parla della letteratura, modalità che non è certo prerogativa solo del fantastico, ma assume all'interno di esso forme molto interessanti.

Anche quest'aspetto rientra nel repertorio di Hernández. Nei due racconti "El caballo perdido" e "Las dos historias" (entrambi racconti che verranno in seguito approfonditi) la narrazione viene completamente interrotta, e l'oggetto diventa la stesura del racconto stesso, con tutte le difficoltà che questa comporta: una rottura totale con la tradizione del raccontare che rivela un'attitudine anche ossessiva dell'autore verso la scrittura, e che ancora una volta si può interpretare nell'ambito della costante ricerca dell'autore di "autenticità".

### **2.3.1 L'alienazione**

Una delle componenti che concorrono alla creazione delle atmosfere oniriche e surreali dei racconti di Hernández è senz'altro l'alienazione, di cui l'opera dell'autore è intrisa a più livelli.

I personaggi dei racconti di Hernández sono spesso figure solitarie che si muovono in un ambiente circostante di cui non fanno o non si sentono parte, e con il quale interagiscono a fatica, finendo inevitabilmente per ripiegarsi su sé stessi. Quest'aspetto costituisce il presupposto per lo sviluppo del cosiddetto 'tema del espectáculo' (Díaz, 1990: 15): i protagonisti felisbertiani non vivono le situazioni in cui si trovano, ma stanno a guardare come di fronte a uno spettacolo nel quale lo spettatore proietta la propria fantasia su ciò che osserva -persone, oggetti, piccoli dettagli, elementi naturali ecc-. L'attività "creatrice" dell'osservazione compensa così la quasi totale assenza di azione. La costante 'actitud del voyeur' (Díaz, 1990: 20) del protagonista gli permette di fuggire da un presente scomodo e problematico.

L'alienazione in Hernández non è resa solo dall'atteggiamento dei protagonisti che si rifugiano nella loro fantasia, ma anche dall'ambientazione quasi fiabesca dei racconti, che sono fotografie senza luogo né data in cui sovente manca qualsiasi riferimento al mondo reale:

Hernández no alude en parte alguna de su obra a cuestiones sociales ni políticas; no se entera uno, al leerlo, de nada que tenga que ver con la crítica historia contemporánea; no se sabe siquiera si existió la segunda guerra mundial ni si hay conflictos o tensiones que caractericen la vida de nuestra América Latina...también, y quizás más, el hecho de que todo ocurra en *otro tiempo* -aquel tiempo, dice él con frecuencia- que es casi el *ille tempora* de los mitos o las religiones, ya es muy significativo (Díaz, 1990: 110).

Anche a livello narrativo, come già spiegato, è riscontrabile un meccanismo che costruisce un effetto alienante: i pochi avvenimenti raccontati si susseguono uno dopo l'altro come una successione di immagini, senza concatenazioni logiche né temporali.

Curiosamente, sono proprio queste omissioni a rivelarci molto sull'autore e sull'epoca in cui scrive:

[...]eso es lo que hace que este escritor, en cuya obra no encontramos ningún testimonio directo sobre la historia contemporánea, testimone en cambio tan eficazmente -aunque de modo indirecto- sobre nuestro tiempo (Díaz, 1990: 109).

Come testimonia la cosiddetta letteratura della crisi, la prima metà del Novecento, periodo in cui Hernández vive e scrive gran parte del suo lavoro, costituisce una fase storica segnata da eventi traumatici e cambiamenti drastici, che inevitabilmente portano l'uomo, spaesato e afflitto dalla perdita della propria identità, ad accartocciarsi su sé stesso, incapace di dare un senso alla realtà.

Felisberto Hernández è un animo tormentato e combattuto: ciò che emerge dall'analisi della sua opera è la tensione vissuta da una persona che vive costantemente

in conflitto con sé stessa e con il mondo circostante, di cui fatica a fare parte, in cui non riesce a ritagliarsi un ruolo, andando a rifugiarsi nella costante ricerca di un impossibile paradiso infantile che ormai non esiste più ed evitando la complicata interazione con il presente.

Felisberto soffre, inoltre, in quanto artista: si tratta di un'epoca difficile per questa categoria. L'artista non viene riconosciuto socialmente, vive schiacciato dalla povertà, dai pregiudizi e dalle illusioni e si trova alla dipendenza delle istituzioni, consapevole di vivere 'la situación de un hombre que subsiste a partir de lo superfluo' (Concha, 1973-74, in Sicard, 1977: 82). Non è una convivenza facile, quella di Felisberto con il mondo esterno, ed è resa ulteriormente problematica dalla natura di per sé alienata, sognatrice e timorosa dell'autore. La descrizione della compagna e amica Paulina Medeiros mette in evidenza questi tratti della personalità di Hernández, che sembra incarnare perfettamente la figura stereotipica dell'artista solitario che vive in un mondo tutto suo:

[...]Era capaz de transcurrir horas en un mismo lugar haciendo hablar y moviendo cosas u objetos a los que investía de una figuración recóndita...Frente al mundo que le fuera hostil reiteradamente, se formó un caparazón especial. De aquí también que no le interesaban los aspectos sociales, las relaciones políticas del mundo donde vivía y no pudo triunfar mientras existió. No le agradaba dilucidar problemas sociales, ni los entendía (Rocca, 2000: 84).

I personaggi alienati di Felisberto e le loro stranezze sono quindi proiezioni dell'autore stesso e della sua incapacità di interagire 'normalmente' con il mondo in cui vive. Come il protagonista de "El caballo perdido", opera in cui questa difficoltà assume un ruolo primario, l'autore è 'un vagón desenganchado de la vida', e la scrittura è per lui l' 'última amarra con el presente'.

### **2.3.2 I temi: 'escribir lo otro'**

L'interesse di Felisberto Hernández per l'ignoto, che, come abbiamo visto, attraverso un percorso delicato lo guida in direzione della scrittura fantastica nella fase più adulta della sua produzione, è testimoniato chiaramente nelle prime righe di "Por los tiempos de Clemente Colling": "Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro". È interessante notare come i temi ricorrenti in Felisberto costituiscano sempre delle porte che permettono di fuggire dalla realtà e di sprofondare nell'abisso del mondo interiore, in una dimensione *altra* rispetto al *qui e ora*, una dimensione sconosciuta in cui domina l'irrazionale.

Anche nell'analisi dei temi trattati, e non solo nell'impostazione della scrittura, è evidente la suggestione surrealista sull'autore: dal sogno al mondo dell'inconscio, dallo "sguardo come strumento deformante della realtà" (Guidotti, 1999: 9) all'oggetto che prende vita, nelle pagine di Felisberto ci si trova spesso dinanzi a motivi tipicamente surrealisti; anche l'influenza di Freud, la cui ricerca è strettamente connessa al movimento surrealista, emerge dalla lettura dei racconti di Hernández, in cui, oltre ai sogni e all'inconscio, i ricordi infantili giocano un ruolo fondamentale. Felisberto assorbe questi argomenti e li declina in modo personale, facendoli suoi:

un *suo* surrealismo,[...] una *sua* psicoanalisi dovevano pur essere stati i punti di riferimento della sua lunga ricerca di mezzi espressivi. (E aveva fatto anche lui, come ogni letterato del Rio de la Plata che si rispetti, il suo bravo soggiorno a Parigi) (Hernández, 1974: VII).

### 2.3.2.1 La memoria

Dell'importanza della tematica della memoria nel percorso artistico di Felisberto e del modo in cui questa funge da catalizzatore dell'immaginazione si è già detto. È necessario però sottolineare ora che il tema della memoria non scompare nell'autore dopo la svolta in direzione del fantastico: esso rimane infatti uno dei motivi ricorrenti, pur non costituendo più il punto centrale, ma assumendo il ruolo di punto di partenza per sviluppi nuovi. I ricordi, in particolare quelli legati all'infanzia, diventano 'luogo di sutura fra realtà e immaginazione' (Guidotti, 1999: 9) in quanto, come già spiegato in precedenza, l'immaginazione subentra laddove questi si rivelano nebulosi ed imprecisi, andando a riempire quei vuoti che inevitabilmente la memoria, tutt'altro che infallibile, si lascia alle spalle.

Nonostante la sua fallevolezza, la memoria è per Hernández un'ancora di salvezza. Il frequente scavare nei ricordi è un modo per ritrovarsi, per dare un senso ad un presente, come abbiamo visto, vissuto con difficoltà e, allo stesso tempo, per sfuggirvi:

una de las funciones de la memoria es producir placer, encantamiento por medio del recuerdo. Ella le devuelve el pasado pero después de haberlo reinventado y eufemizado con un valor nuevo de asombro y de liberación...la memoria le ofrece una toma de conciencia más completa de su situación, pues le permite tomar distancia y comprender mejor la realidad que retorna (Prunhuber, 1986: 70).

È infine interessante notare come, così come la memoria, anche la narrazione abbia una struttura frammentata: così come il processo di recupero del passato, anche la

scrittura è per l'autore un modo per ritrovare sé stesso, e allo stesso modo implica notevoli difficoltà.

Connesso al tema della memoria, si riscontra nei racconti di Hernández il motivo dell'acqua. Nell'opera di Felisberto l'acqua viene frequentemente associata ai ricordi, diventandone il simbolo: “eso debe recordarse al considerar la serie de imágenes acuáticas que emplea cuando alude a sus procesos de rememoración” (Díaz, 2000: 246). L'acqua assume le vesti di trasportatrice dei ricordi, pozzo profondo e misterioso in fondo al quale l'uomo può ritrovare sé stesso tramite il recupero del suo passato.

In “La casa inundada”, come si può intuire già dal titolo, questo è il motivo dominante, come ci spiega Reina Reyes, quarta moglie di Felisberto:

su protagonista, Margarita, sintió que hay que conservar los recuerdos en el agua, que el agua elabora lo que en ella se refleja y recibe el pensamiento. Para reafirmar el mito del agua como fuente de vida y de pensamiento creó ritos e hizo circular agua en la casa y en torno a su cama (Díaz, 2000: 237).

Costantemente circondata dall'acqua, la signora in questione rivela a fatica al suo ospite, il narratore, il motivo della sua scelta: l'obiettivo è la rievocazione del marito defunto, che continua a vivere, secondo lei, proprio nell'acqua, appunto trasportatrice della memoria e quindi del loro vissuto insieme.

Anche in “El caballo perdido” il tema dell'acqua è presente, anche se in maniera più velata. Nel raccontare i suoi tentativi di recuperare i ricordi del passato, il narratore usa infatti una serie di metafore che vedono l'acqua come protagonista: i suoi pensieri “eran como animales que tenían la costumbre de venir a beber a un lugar donde ya no había más agua”; il tentativo di riaggrapparsi al presente è un “remar con todas mis fuerzas hacia el presente”; e ancora, “los dedos de la conciencia entraban en un agua en la que estaban sumergidas las puntas; y como esas terminaciones eran muy sutiles y los dedos no tenían una sensibilidad bastante fina, el agua confundía la dirección de las raíces y los dedos perdían la pista”.

Anche in “La mujer parecida a mí” l'acqua compare diverse volte, sempre associata ai ricordi. Il racconto è tutto basato sul cavallo/uomo che rievoca le sue esperienze passate mentre vive le sue avventure. L'elemento dell'acqua fa più volte da calamita per la rievocazione dei ricordi: “por caminos muy distintos he tenido siempre los mismos recuerdos. De día y de noche ellos corren por mi memoria como los ríos de un país. Algunas veces yo los contemplo; y otras veces ellos se desbordan”; “Yo bebía brutalmente y el olor del balde me traía recuerdos de la intimidad de una casa donde

había sido feliz”. Se l’acqua contiene le esperienze passate, è fonte di vita: alla fine del racconto, è proprio in un ruscello che il cavallo trova la sua libertà uccidendo il padrone.

### 2.3.2.2 Il tema del doppio

Caratteristico della produzione fantastica novecentesca sudamericana, il tema dello sdoppiamento è una costante della fase matura dell’opera felisbertiana, all’interno della quale costituisce uno dei modi in cui l’autore esprime il conflitto interiore che vive, che lo porta a camminare spesso su un filo in cerca di equilibrio, sospeso fra passato e presente, vita e scrittura, corpo e mente, realtà e immaginazione:

Múltiples son los desdoblamientos que constantemente están desmembrando al yo felisbertiano: yo niño y yo hombre, yo que memora y yo que discurre, yo que experimenta y yo que representa (Yurkievic, 1973-74, in Sicard, 1977: 373).

Il tema compare per la prima volta nel racconto “El caballo perdido”, come abbiamo visto il racconto-svolta nella produzione dell’autore in direzione della scrittura fantastica, rivelando la definitiva apertura per l’autore delle porte dell’immaginazione:

Y fue una noche en que me desperté angustiado cuando me di cuenta de que no estaba solo en mi pieza: el otro sería un amigo. Tal vez no fuera exactamente un amigo: bien podía ser un socio. Yo sentía la angustia del que descubre que sin saberlo ha estado trabajando a medias con otro y que ha sido el otro quien se ha encargado de todo.

Il tema domina tutta la seconda parte di “El caballo perdido”, in cui assistiamo ad una disputa sulla rielaborazione dei ricordi infantili tra i due io antagonisti. Nei racconti successivi il tema del doppio viene riproposto più volte con diverse varianti: “Las dos historias”, ad esempio, è tutto giocato sul contrasto tra sogno e realtà, scrittura e vita; in “La mujer parecida a mí” il narratore vive una vita parallela in cui è un cavallo. Il tema del doppio è infine centrale nell’ultimo racconto di Felisberto, lasciato incompleto, “Diario del sinvergüenza”, in cui il protagonista, dal momento in cui si rende conto che il proprio corpo non gli appartiene più, inizia una ricerca del suo vero io.

Un passaggio contenuto in “Las dos historias” riferito a questo motivo fornisce una chiave per la lettura dell’intera opera di Hernández:

Si estos dos personajes no tenían sentido y querían huir, era porque yo, mi personaje central, tenía el espíritu complicado y perdido.

La parte *altra* dell’autore/narratore trova la sua voce tramite l’espedito del doppio, che le attribuisce la forma di un alter ego antagonista, con cui non sempre la fine del racconto vede una riconciliazione. A testimoniare la profondità e la drasticità

della lotta interiore vissuta dai protagonisti felisbertiani, nonché la consapevolezza di questa condizione, l'*altro* non solo è visto, ma guarda a sua volta, non solo è oggetto percepito, ma anche soggetto che percepisce e agisce, mostrando personalità ben definite.

Ma lo sdoppiamento in Hernández non si limita all'apparizione di un altro io. La dissociazione vissuta da chi narra è anche causa della frammentazione dell'individuo. Si spiega così il ricorrente distacco di parti del corpo, che assumono vita propria: in "La mujer parecida a mí" gli arti del cavallo protagonista sembrano muoversi seguendo una volontà propria, come schiavi in rivolta contro a un padrone; in "El acomodador" gli occhi del protagonista emanano contro la sua volontà una luce verde che gli permette di vedere al buio; in "Diario del sinvergüenza" la mano è la prima parte che il protagonista inizia a sentire estranea.

E ancora, c'è uno sdoppiamento di tempi: l'altalenare fra passato e presente è infatti una delle componenti principali di "El caballo perdido", come vedremo tutto giocato sul rivivere i ricordi dell'infanzia in uno stato di alienazione dal presente, e costituisce il motivo di fondo di "Lucrecia", in cui un uomo del ventesimo secolo si trova a vivere in epoca rinascimentale.

Se per alcuni di questi sdoppiamenti, come quello temporale in "Lucrecia" e quello dell'uomo/cavallo in "La mujer parecida a mí", sembra scontata la spiegazione dell'avvenimento sovranaturale tipico del fantastico tradizionale, per molti altri resta il dubbio: si tratta di vere e proprie apparizioni che superano le barriere del possibile o di modi straniati di raccontare la realtà?

### **2.3.2.3 Gli oggetti**

Sin dall'inizio della sua produzione scritta, Felisberto Hernández dedica molto spazio nei suoi racconti alla descrizione degli oggetti che fanno parte dei contesti in cui ambienta le sue storie, al punto che quello degli oggetti si può considerare uno dei principali temi della sua opera. L'osservazione degli oggetti è molto precisa e dettagliata, ma si arriva sempre, in queste descrizioni, a un punto in cui l'immaginazione dell'osservatore subentra, andando ad attribuire all'oggetto descritto caratteristiche dettate dalla suggestione, spesso tratti umani. Così, costantemente rapito dalla contemplazione degli oggetti, il narratore "se enreda entre las cosas y queda apresado por éstas" (Díaz, 2000: 227).

Il tema degli oggetti va di pari passo con il già menzionato ‘tema del espectáculo’: lo sguardo dei protagonisti felisbertiani, che, come abbiamo visto, fuggono dalle situazioni di cui si trovano ad essere parte rifugiandosi nella fantasia, cade spesso su oggetti, sui quali l’immaginazione dei personaggi viene proiettata. Il risultato è spesso l’assistere da parte del protagonista a uno spettacolo fatto di oggetti che si muovono, si raccontano, mostrano complicità o ostilità; insomma, vengono personificati.

In “El balcón” una giovane ragazza non può lasciare la sua abitazione perché non vuole separarsi dal suo amato balcone, dove passa la maggior parte del tempo: “pero su balcón había tenido alma por primera vez cuando ella empezó a vivir en él”. In “Menos Julia” troviamo un uomo che ha costruito nelle vicinanze della sua casa in montagna un tunnel all’interno del quale fa collocare degli oggetti dal suo servitore e si diverte a indovinare la loro natura toccandoli a occhi bendati; si tratta in questo caso di un ‘espectáculo táctil’ (Díaz, 2000: 230). In “El caballo perdido” il bambino protagonista instaura relazioni con gli oggetti che si trovano nella stanza della maestra di piano, dove a volte resta solo, potendo così violare i segreti che questi oggetti nascondono: le fotografie gli parlano minacciose, i mobili instaurano con lui una complicità per poi far finta di niente all’arrivo della maestra, le sedie nascondono chissà quali preziosi materiali sotto i rivestimenti. L’apice di questo processo di umanizzazione degli oggetti, e anche del tema del espectáculo, si raggiunge forse in “Las hortensias”: l’osservazione delle bambole dietro alle vetrine è il momento più piacevole della giornata di Horacio, il quale finisce per vedere in queste bambole delle donne vere e proprie, con cui non può fare a meno di tradire la moglie.

Specularmente, è frequente nei racconti di Felisberto un meccanismo di ‘cosificazione’: se gli oggetti vengono personificati, gli elementi di natura spirituale diventano cose: “una constante tendencia a *hacer decaer a cosa* algo que es de naturaleza espiritual. Todo tiende a cosificarse; no sólo importan los objetos, todo *tiende a ser objeto*” (Díaz, 2000: 227). Assistiamo così a parole che acquisiscono consistenza, storie da catturare e rinchiudere in quaderni, gocce di suono.

Come abbiamo visto, quest’abitudine di proiettare la propria fantasia sul mondo esterno testimonia la condizione alienata dei personaggi felisbertiani.

#### **2.3.2.4 I sogni e la notte**

Comunemente, la notte è l'emblema del mistero e dell'ignoto. Nell'oscurità le certezze del giorno crollano, lasciando spazio al dubbio, alla suggestione, alla dimensione irrazionale, al silenzio.

Felisberto, come abbiamo visto, dedica molto spazio a stati d'animo associati all'incertezza e all'irragionevole. L'ambientazione notturna dei suoi racconti gli permette di sprofondare in queste dimensioni:

las sombras y los contornos de los seres también lo atraen como la noche donde yace lo inexplorado. Esta región, donde la luz no puede delimitar las formas porque el aire está cargado de obscuridad, se le revela. La noche se aproxima como instante propicio para la aparición del mistero. La noche exterior revela noche interior del narrador (Prunhuber, 1986: 55).

Nei racconti di Hernández, è proprio quando si fa notte che il viaggio del narratore dentro sé stesso comincia, alla ricerca di un equilibrio nella confusione che lo agita; l'oscurità della notte riflette il buio interiore, l'assenza di luce è assenza di stabilità e certezza.

Sono molti i racconti di Felisberto in cui di notte si sviluppano i passaggi più significativi. Alcuni esempi sono "El caballo perdido", in cui la discesa del narratore negli oscuri meandri dei suoi pensieri comincia proprio al calar della notte e si dissolve al sorgere dell'alba; "Diario del sinvergüenza", dove la dissociazione del protagonista dal suo corpo avviene di notte, ed è sempre di notte che hanno luogo i movimenti ed i gesti più imprevedibili del corpo che agisce per conto suo; è, inoltre, di notte, che ha luogo la bizzarra disavventura di "Muebles el canario", in cui a un uomo viene iniettata una dose di qualche strano intruglio che gli fa udire dentro di sé un programma radio dedicato interamente alla pubblicità di questi mobili.

È poi interessante notare come all'oscurità sia dedicato il titolo della principale raccolta di racconti di questa fase, *Nadie encendía las lámparas*: il racconto che porta questo titolo non è tra i più conosciuti, né tra i più significativi, ma porta un titolo che simboleggia, in quest'ottica, una parte cospicua della poetica di Felisberto.

Anche i sogni sono un motivo ricorrente: se lo stile di Felisberto è stato etichettato come 'fantastico onirico', in quanto i suoi racconti, come già visto, ricordano i sogni, più volte i 'veri' sogni dei protagonisti vengono riportati, entrando a fare parte della narrazione e contribuendo alla creazione delle atmosfere oniriche felisbertiane, come ad esempio succede in "Las dos historias" e "Las hortensias". Come i racconti di Felisberto, i sogni non sono dettati dalla logica e svelano "un conocimiento soterrado" (Prunhuber, 1986: 59): "la gestación de la escritura pertenece a la misma incertidumbre

que el sueño, que es el guardián de recuerdos olvidados por la vida consciente” (Prunhuber, 1986: 59).

### **2.3.2.5 La donna**

Anche la figura femminile, se vogliamo *altra* per antonomasia rispetto all’uomo, compare costantemente nei racconti di Hernández, spesso interpretando ruoli di rilievo.

Come già accennato, la vita di Felisberto Hernández è cosparsa di figure femminili di grande influenza, tra cui la madre, la maestra, le molte mogli e amanti. Nella vita come nella creazione letteraria, Felisberto è molto attratto dalla donna:

para Felisberto Hernández la mujer adquiere valor de símbolo porque es la expresión, la imagen de su deseo de violar lo desconocido, lo prohibido, lo oculto. Busca penetrar los resquicios oscuros de la memoria al igual que desea transgredir la intimidad de las mujeres (Prunhuber, 1986: 210).

Depositarie di grandi segreti, le donne nei racconti di Felisberto sono sempre molto studiate, descritte nei minimi dettagli; alla loro osservazione spesso viene associato un senso di colpa e trasgressione, e si percepisce una sottile tensione erotico/voyeuristica (Díaz, 2000: 232-233).

Al centro di “El caballo perdido” troviamo la figura di Celina, l’impenetrabile maestra di piano che esercita sul narratore bambino un misto di fascino, timore, desiderio; le bambole protagoniste di “Las hortensias” sono irresistibili oggetti di piacere ma al tempo stesso collante nel rapporto fra il protagonista e la moglie; la misteriosa e affascinante figura della signora Lucrecia nel racconto che porta il suo nome, è contrapposta alla bambina capricciosa per cui il protagonista arriva a provare un affetto quasi filiale; la donna obesa che vive sommersa dall’acqua in “La casa inundada” cela segreti reconditi che fatica a raccontare al suo ospite; la maestra di “La mujer parecida a mí”, è ambigualmente interessata alla cura del cavallo/uomo protagonista, che trova in lei protezione ma anche l’origine di molte domande.

La donna, per Felisberto, è un campo misterioso da esplorare; come sempre, quando il protagonista/narratore non riesce a trovare risposte, fa confluire su di essa la propria immaginazione.

### **2.3.1.6. Il cavallo**

Quello del cavallo, in Hernández, non costituisce un vero e proprio tema, ma un motivo curiosamente ricorrente. La figura del cavallo deve esercitare un grande fascino

sull'autore, al punto che, come lui stesso racconta, costituisce uno dei suoi primissimi ricordi:

En Atahualpa. Allí nací y tengo recuerdos desde un poco antes de los tres años. Uno de ellos casi lo perdí del todo: era un caballo y un tío abuelo. Los veía próximos uno al otro y no sé bien si entre ellos mediaba un maneador o un freno. Los recordé más o menos caramente hace pocos años...Se me acercaban antes de dormir y me acostumbré a recordarlos en alguna época de la adolescencia. A veces hacía esfuerzos para atraerlos. Los repasé mucho hasta que se gastaron o se cambiaron demasiado (Díaz, 2000: 19).

Il cavallo è la figura centrale di “La mujer parecida a mí”, in cui un uomo ricorda la sua vita sotto forma appunto di cavallo; quest'animale è poi protagonista nel titolo di “El caballo perdido”, racconto nel cui svolgimento, però, ha solo un ruolo da comparsa, avvistato aggirarsi nella notte dal protagonista, ma al tempo stesso diventa metafora dello smarrimento del personaggio principale; comparsate simili sono presenti in diversi altri racconti, tra cui “Diario del sinvergüenza”, dove al protagonista capita di trovarsi di fianco a un cavallo su un marciapiede, e di avvertire improvvisamente una forte vicinanza ad esso, un'affinità che li accomuna.

Il cavallo è emblema di forza, libertà, istinto e sensualità. La sua frequente presenza nei racconti di Hernández, e specialmente il suo accostamento alla figura umana, può essere letta come un costante rimando all'idea del ritorno dell'uomo allo stato primordiale, in cui dominano l'irrazionalità e l'istinto, come abbiamo visto componenti essenziali nella poetica di Hernández.

## **CAPITOLO 2**

### **LA SELEZIONE DEI RACCONTI**

#### **1. LA SCELTA DEI RACCONTI DA TRADURRE**

La restante parte di questo lavoro è dedicata alla presentazione di una selezione di racconti di Hernández e alla loro traduzione in italiano. I racconti sono stati scelti principalmente in base a due criteri: il fatto che fossero inediti in Italia e che appartenessero alla fase matura dell'opera felisbertiana, quella in cui emergono più chiaramente, come visto nel primo capitolo, i tratti che hanno permesso l'associazione dell'autore in questione alla letteratura fantastica.

In una fase preliminare ho affrontato la lettura dell'opera completa di Hernández, con riferimento ai tre volumi dell'edizione del 2007 delle *Obras Completas* editi da Siglo Veintiuno Editores; nel frattempo, ho svolto una ricerca sulle traduzioni di

Hernández disponibili in italiano, che ha portato alle traduzioni precedentemente menzionate: la raccolta *Nessuno accendeva le lampade* e il racconto “La casa allagata”. La sovrapposizione dell’opera originale con le traduzioni italiane ha rivelato che sono diversi i racconti dell’autore di cui non è disponibile una traduzione ufficiale in italiano: tutti i racconti e gli embrioni narrativi della fase delle *Primeras invenciones*, i due racconti autobiografici “Por los tempo de Clemente Colling” ed “El caballo perdido”, alcuni fra i racconti della fase-apice fantastica, appartenenti per lo più a *Nadie encendía las lámparas*, e tutta la serie delle *Últimas invenciones*.

Successivamente, tramite un’ulteriore scrematura, ho scelto, all’interno di questi lavori non tradotti in italiano, quelli che appartenessero alla fase matura della produzione di Hernández, epoca in cui l’autore scrive le sue opere migliori e più significative: “es una época privilegiada, no sólo porque efectivamente alcanzará en ella algunas de su páginas más notables sino porque además se trata de un periodo extraordinariamente fecundo, de incesante creatividad” (Díaz, 1990:60).

Allo stesso tempo, ho preferito concentrarmi su racconti che, per quanto si tratti di caratteristiche relative in Hernández, mostrassero una certa compiutezza, nel senso che sono stati esclusi i numerosi scritti di Hernández che, più che essere racconti veri e propri, presentano la forma di stralci narrativi.

Sono arrivata in questo modo alla scelta dei sei racconti “El caballo perdido”, “La mujer parecida a mí”, “Muebles ‘El canario’”, “Las dos historias”, “Lucrecia”, “Diario del sinvergüenza”, dei quali tratterò ora una breve presentazione e presenterò la traduzione in italiano nel prossimo capitolo.

Nonostante si tratti di un numero esiguo di racconti, per di più non tra i più conosciuti dell’autore, i sei lavori scelti presentano tutte le tematiche più ricorrenti in Hernández; inoltre, si può riscontrare al loro interno l’intera gamma di accezioni del fantastico che Felisberto sviluppa, dall’evento sovranaturale vero e proprio alla percezione straniata, alla creazione di atmosfere oniriche e sospese. Infine, è interessante notare come i racconti selezionati, analizzati nell’insieme, costituiscano una sorta di versione ridotta del suo percorso artistico: si assiste infatti, durante la lettura di questa serie di racconti, allo spostamento del focus dalla memoria all’immaginazione; inoltre, si può vedere chiaramente come l’esplorazione del mondo interiore si apra a quella di mondi immaginari.

## 2. I RACCONTI

### 2.1 El Caballo perdido

Come si è già spiegato, questo racconto costituisce un punto di svolta nella produzione dell'autore, nonché una testimonianza di una crisi interiore profonda che lo portò a cambiare il suo stile. È interessante osservare come lo sviluppo di questo racconto segua il percorso che ha portato a tale cambio di direzione, andando a costituire una sorta di riproduzione in miniatura dell'intero percorso artistico dell'autore.

Pubblicato nel 1943, la stesura di "El caballo perdido" comincia nel periodo in cui Hernández è ancora concentrato sulla componente autobiografica come focus dei suoi racconti. L'autore non sa quale vortice lo stia aspettando dietro l'angolo, quando, ignaro, comincia a scrivere i suoi ricordi sulle lezioni di piano che da bambino gli impartiva la maestra Celina.

La prima parte del racconto, così, è costituita dalla rievocazione delle immagini vissute dall'Hernández bambino: la descrizione dell'austera sala dove si tenevano le lezioni, l'amore segreto per la severa maestra, il ricordo del tragitto fino a casa di lei e della partecipazione alle lezioni della mamma o della nonna. Nonostante siamo ancora in fase 'ufficialmente' autobiografica, la fantasia fa già prepotentemente capolino: l'Hernández sognatore e visionario è già chiaramente percettibile: la descrizione dei ricordi di queste situazioni è infatti arricchita dalla suggestione del narratore/bambino, che vede già gli oggetti parlare, gli alberi raccontare la loro storia, le magnolie seguirlo fino in casa di Celina e spargersi fra i mobili, la sala come un labirinto di segreti da violare.

L'interruzione di questa narrazione fatta di ricordi avviene bruscamente:

Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración. Ya hace días que estoy detenido. No sólo no puedo escribir, sino que tengo que hacer un gran esfuerzo para poder vivir en este tiempo de ahora, para poder vivir hacia adelante. Sin querer había empezado a vivir hacia atrás y llegó un momento en que ni siquiera podía vivir muchos acontecimientos de aquel tiempo, sino que me detuve en unos pocos, tal vez en uno solo; y prefería pasar el día y la noche sentado o acostado. Al final había perdido hasta el deseo de escribir. Y ésta era precisamente la última amarra con el presente. Pero antes que esta amarra se soltara, ocurrió lo siguiente: yo estaba viviendo tranquilamente en una de las noches de aquel tiempo. A pesar de andar con pasos lentos, de sonámbulo, de pronto tropecé con una pequeña idea que me hizo caer en un instante lleno de acontecimientos. Caí en un lugar que era como un centro de rara atracción y en el que me esperaban unos cuantos secretos embozados. Ellos asaltaron mis pensamientos, los ataron y desde ese

momento estoy forcejeando. Al principio, después de pasada la sorpresa, tuve el impulso de denunciar los secretos. Después empecé a sentir una cierta laxitud, un cierto placer tibio en seguir mirando, atendiendo el trabajo silencioso de aquellos secretos y me fui hundiendo en el placer sin preocuparme por desatar mis pensamientos. Fue entonces cuando se fueron soltando, lentamente, las últimas amarras que me sujetaban al presente. Pero al mismo tiempo ocurrió otra cosa. Entre los pensamientos que los secretos embozados habían atado, hubo uno que a los pocos días se desató solo. Entonces yo pensaba: “Si me quedo mucho tiempo recordando esos instantes del pasado, nunca más podré salir de ellos y me volveré loco: seré como uno de esos desdichados que se quedaron con un secreto del pasado para toda la vida. Tengo que remar con todas mis fuerzas hacia el presente” (Hernández, 2007: 28-29 vol.2).

Questo lungo paragrafo fa da spartiacque, sia all'interno del racconto, sia nell'opera dell'autore: improvvisamente, il meccanismo del ricordo s'incepta. La memoria è lacunosa, si rivela uno strumento inaffidabile e impreciso, inadatto a ricoprire l'importante ruolo di tramite per il recupero del proprio passato e quindi di sé stessi. Subentra così l'immaginazione, che da questo momento in poi spodesterà la memoria dal posto finora occupato di strumento primario di ricerca e analisi. I ricordi non bastano più, né come base per la creazione letteraria, né come legame col presente. È necessario scendere ulteriormente, indagare più a fondo. Inizia così un viaggio dell'autore/narratore all'interno di sé stesso, esplorando i meandri del suo mondo interiore in profondità: un viaggio alla ricerca del suo passato e della sua identità presente, in cui si confondono e lottano fra di loro le prospettive del protagonista bambino, del protagonista adulto, e del 'socio', alter ego antagonista del personaggio che prende vita, simbolo del conflitto interiore che lo affligge, introducendo il tema del doppio nell'opera di Hernández. La descrizione degli stati d'animo, che cambiano continuamente passando dall'apatia a una sensibilità estrema, fino al dubbio della pazzia, è riportata dettagliatamente, usando il linguaggio figurato e metaforico che da questo punto in poi diventerà il distintivo di Hernández.

Una metafora è anche il titolo: il 'cavallo smarrito', oltre ad essere un'immagine fugace di uno dei ricordi d'infanzia, è il simbolo dello smarrimento dell'autore: “Yo era como aquel caballo perdido de la infancia: ahora llevaba un carro detrás y cualquiera podía cargarle cosas: no las llevaría a ningun lado y me cansaría pronto” (Hernández, 2007: 43 vol.2).

Il racconto resta incompiuto: il seguire in modo quasi ossessivo il filo astruso dei pensieri porta a una narrazione fatta di salti, un flusso di coscienza in cui mancano trama e risoluzione:

En *El caballo perdido* el esfuerzo por relatar fue infructuoso: en este libro no se logró encontrar el centro de gravedad [...], y el relato quedó empedido: el tiempo se polifurcó, el narrador se disoció, y la materia se hizo toda interior. En realidad no debemos decir que no apareció un centro de gravedad: este apareció, sí, pero en otra zona. Y en esto consistió la violenta crisis interior que determinó una reorientación de la actividad creadora de Hernández (Díaz, 1990: 126).

Una risoluzione, però, c'è, a ben guardare, e costituisce la forza di quest'opera: si tratta dell'apertura definitiva delle porte dell'immaginazione, che permettono da questo momento in poi di raggiungere una forza letteraria inedita, che varrà all'autore le sue opere migliori. Dopo questo viaggio contorto, l'autore trova la sua strada, una nuova consapevolezza, almeno a livello artistico.

## 2.2 La mujer parecida a mí

“La mujer parecida a mí”, contenuto in *Nadie encendía las lámparas*, è uno dei pochi racconti di Hernández in cui assistiamo a un evento ‘sovranaturale’ degno del fantastico tradizionale: la trasformazione.

Un uomo ripensa e racconta la vita che ha vissuto sottoforma di cavallo, le disavventure passate nel difficile approccio al mondo degli umani. Mentre seguiamo il cavallo raccontare in prima persona la sua storia, veniamo anche a conoscenza del suo passato: girovagando per uno sconosciuto villaggio e interagendo con gli abitanti, infatti, il cavallo non fa che rievocare immagini del passato, della sua vita da puledro, in un meccanismo di rievocazione che ben conosciamo. Nonostante la ‘novità’ del fatto sovranaturale della trasformazione, che, peraltro, non viene descritta, ma è data per scontata e costituisce solo una sorta di premessa, anche questo racconto tratta le tematiche care ad Hernández: abbiamo sullo sfondo il continuo richiamo alla memoria intrecciato col simbolo dell'acqua, abbiamo l'alienazione del cavallo che non sa bene come muoversi fra gli uomini, abbiamo l'enigmatica e ambigua presenza di una figura femminile, la ‘mujer parecida’, che si dimostra molto interessata all'animale, e infine, protagonista, il motivo del cavallo, della cui ricorrenza nell'opera felisbertiana si è già accennato.

In questo racconto il significato dell'uso della figura del cavallo è particolarmente chiaro:

Ahora es el recuerdo de un tiempo perdido, de un primer tiempo en que el hombre fue caballo, libre, potro fuerte y puro. Sólo cuando se mezcla con el hombre es que brotan los pensamientos perversos, y con la pérdida de su

dignidad, deja de ser potro. Funciona entonces como metáfora del recuerdo perdido del hombre (Prunhuber, 1986: 231).

Il problematico approccio del cavallo, simbolo di libertà e innocenza, all'ambiguo e complicato mondo degli umani, è parallelo al passaggio fra l'infanzia e l'età adulta, costantemente richiamato dai pensieri del cavallo stesso: "Me mataron el potro y me dejaron hecho caballo". Sono entrambi passaggi difficoltosi, e ad entrambi Felisberto dedica molto spazio. "El paso de la infancia a la adultez lo confronta con la incapacidad de poder ser. El sujeto se va alienando cada vez más hasta perder su propia identidad" (Prunhuber, 1986: 95).

Il cavallo protagonista del racconto, spaesato nel villaggio sconosciuto in cui si trova, trova protezione nella giovane maestra Tomasa, la cui posizione rimane però ambigua: si crea una sorta di rivalità tra il cavallo e il fidanzato della maestra, il quale si oppone sin dall'inizio alla presenza dell'animale, quasi sentendosene minacciato. Questa situazione è facilmente collegabile all'influenza freudiana sull'autore: il cavallo fa pensare infatti al bambino che si infila tra le dinamiche di coppia dei genitori, scatenando l'invidia del padre, e che alla fine, quasi come imbarazzato per l'aver assistito all'atto sessuale tra i genitori e sentendosi di troppo, decide di andarsene.

Infine, bisogna sottolineare, riguardo a questo racconto, una curiosa quanto evidente corrispondenza con un racconto di Supervielle, della cui influenza sull'autore, anche a livello di tematiche e motivi trattati, si è già detto. "Consecuencias de una carrera de caballo", il lavoro del poeta francese, presenta significative analogie con "La mujer parecida a mí": in entrambi i casi il protagonista è un uomo che si trasforma in un cavallo e ha una relazione con una donna; e ancora, in entrambi i racconti il cavallo finisce per uccidere un uomo (Díaz, 1990: 155-156).

### **2.3 Muebles 'El canario'**

Pubblicato anch'esso nella raccolta *Nadie encendía las lámparas*, questo racconto, seppur molto breve, racchiude diversi motivi felisbertiani.

Di ritorno da una serata trascorsa sulla spiaggia, il protagonista prende un autobus, sul quale, prima che possa opporsi, gli viene iniettato un liquido nel braccio senza alcuna spiegazione. Arrivato a casa, l'uomo inizia ad udire dentro di sé un programma radio incentrato sulla pubblicità dei mobili 'El canario'. Il programma continua a riecheggiare nelle sue orecchie, finché, esasperato, torna in strada per cercare di porre

fine a questa tortura. Riesce finalmente a trovare un uomo che ha la soluzione, e che, ovviamente a pagamento, gli confessa il preziosissimo segreto che gli permetterà di liberarsi dell'insopportabile ronzio della pubblicità: basta lavarsi i piedi con acqua calda.

Questo racconto rispecchia in pieno il carattere onirico di molta dell'opera di Hernández, specialmente di questa fase: sembra proprio che quello narrato sia un sogno, assurdo e completamente privo di logica.

Anche la componente dell'alienazione, caratteristica nell'autore, gioca un ruolo importante: il protagonista è uno straniero nella sua città, in cui è appena tornato da una vacanza: "Yo había ido a pasar un mes de vacaciones a un lugar cercano y no había querido enterarme de lo que ocurriera en la ciudad". Quest'assenza prolungata fa sì che il personaggio principale ignori il meccanismo della pubblicità dei mobili, di cui nessun altro sembra infatti stupirsi; è come se gli altri stessero giocando a un gioco di cui lui non conosce le regole, e, temendo di essere deriso o giudicato male, non ha il coraggio di chiedere spiegazioni, rimanendo ignaro di tutto e tartassandosi di domande. Come sempre, si tratta di un personaggio estraneo al contesto di cui si trova a far parte, che non sa come muoversi, preferendo inventarsi improbabili spiegazioni piuttosto che agire in qualche modo. La trasmissione radiofonica che gli suona nelle orecchie è l'emblema di questi meccanismi: sono parole incomprensibili, estranee, che non può evitare di udire ma a cui non riesce a dare un senso, né tantomeno a trarne piacere; "Felisberto se siente como un vacío invadido por palabras ajenas. Es el tema de "Muebles 'El Canario'" (Wilson, 1973-74, in Sicard, 1977: 350).

E infine, la conclusione: la costruzione dell'assurdità della situazione crolla improvvisamente, quando si scopre che per liberarsi della trasmissione radio basta lavarsi i piedi. È, questo, il Felisberto umorista, che spiazzava volutamente il lettore con quest'uscita finale, facendolo sentire preso in giro fin dall'inizio. Non vi è soluzione di fronte all'assurdità dei fatti raccontati e all'incomprensibilità del mondo, se non quella di sdrammatizzare ridendoci sopra.

## **2.4 Las dos historias**

Terzo ed ultimo racconto non tradotto in italiano compreso in *Nadie encendía las lámparas*, "Las dos historias" è un racconto a cornice (Bizzarri, 2008: 18), un rompicapo in cui, ancora una volta, diverse prospettive si fondono nello stesso testo; le

storie scritte al suo interno, come suggerisce il titolo, sono due, che vanno a formarne una terza, cioè il racconto stesso.

Da una parte abbiamo un giovane scrittore impiegato in un negozio di giocattoli che vuole scrivere la storia del suo amore con una donna, combattuto tra la paura che l'inesattezza dei suoi ricordi deformi i fatti e una necessità impellente di scrivere la storia, necessità dettata da un motivo di cui ancora non è del tutto consapevole. Sarà proprio tramite la stesura della storia che il giovane realizzerà, traumaticamente, come stanno le cose, quale sia questo misterioso motivo: lei non l'ama più. A questo punto, il giovane in questione decide di smettere di scrivere. È solo grazie alla stesura scritta della storia che il protagonista prende atto dell'amara verità: il suo amore non è più ricambiato. La scrittura, ancora una volta, fornisce una nuova consapevolezza.

Dall'altra parte abbiamo un amico del giovane scrittore, una sorta di complice editore che lo segue da vicino raccontando i suoi tentativi di scrivere la storia e rivelando la propria identità solo dopo qualche pagina. Sarà proprio lui a trovare e ad inserire all'interno del racconto tre testi scritti in precedenza dall'impiegato nel negozio di giocattoli, sempre riguardanti la sua storia d'amore con l'enigmatica donna: *La visita*, *La calle*, *El sueño*. Si tratta di tre testi che, insieme al racconto frammentario dello scrittore, vanno a costruire il complicato puzzle di questa storia d'amore ormai finita.

A far da filo conduttore, come in "El caballo perdido", è, in "Las dos historias", la necessità di scrivere, l'ossessione verso la scrittura, unica ancora di salvezza che ha il potere di fermare gli avvenimenti, farli rivivere e renderli comprensibili. È la letteratura che parla della letteratura, modalità che in Hernández compare ripetutamente. Il motivo di tale ricorrenza è chiaro: il processo dello scrivere è spesso vitale per i personaggi felisbertiani perché lo è per l'autore stesso, per il quale, come abbiamo visto, l'elaborazione dello scritto costituisce un modo per aggrapparsi a una realtà di cui altrimenti non riesce a fare parte, incapace di decifrarla.

Anche il tema del doppio assume in questo racconto un ruolo primario, essendo questo un lavoro strutturalmente basato sullo sdoppiamento, come si può capire già dal titolo. Ma lo sdoppiamento in "Las dos historias" non è solo quello delle due storie narrate parallelamente (la storia della scrittura e quella della scrittura della scrittura); esso continua infatti a ripresentarsi in vesti diverse:

Desde las primeras líneas se instauran en el texto las duplicaciones y las fragmentaciones: en los relatores, en los personajes, en los tiempos

*pasado/futuro*, en la oposición *vida/literatura*, *vida/sueño*, *vida representación*, *realidad/lenguaje* (Barrenechea, 1978: 182).

Oltre al tema del doppio e al ruolo della scrittura, altra componente classicamente felisbertiana è quella del linguaggio metaforico e figurato, che accompagna tutto il racconto e contribuisce a creare quell'atmosfera tipica dei racconti di Hernández, in cui fatti di per sé 'possibili' acquistano un'aurea di sogno e una vena poetica.

## 2.5 Lucrecia

Non si sa con precisione quando fu scritto questo racconto; l'edizione di riferimento delle *Obras Completas* lo colloca nell'ultimo tomo, insieme ad altri racconti della cui stesura non si riesce a dare una collocazione temporale esatta (Díaz, 2000: 236).

Come in "La mujer parecida a mí", anche in "Lucrecia" assistiamo a un vero e proprio superamento dei limiti del possibile: il racconto narra infatti di uno spostamento spazio-temporale. Un uomo spagnolo del XX secolo si trova a vivere, non si sa come né perché, nell'Italia rinascimentale. Ancora una volta, l'avvenimento sovranaturale non è narrato, non è descritto: viene dato per scontato e costituisce il punto di partenza per lo sviluppo del racconto.

Felisberto fugge da una realtà problematica creando per i suoi personaggi dei mondi nuovi, ma nemmeno in questi contesti alternativi i suoi protagonisti sono a proprio agio: ritorna così il motivo del personaggio alienato, che si aggira in un ambiente misterioso e sconosciuto senza sapere bene come relazionarsi. Il protagonista di "Lucrecia" passa il tempo a guardarsi intorno, osservando l'enigmatica donna che dà il nome al racconto e combinando ben poco altro. In questo caso, l'aspetto già analizzato del ricorrente accartocciarsi dei personaggi felisbertiani su sé stessi e della loro mancanza d'azione, atteggiamenti che portano a un totale ribaltamento delle gerarchie narrative tradizionali, è particolarmente evidente: "por ejemplo, en "Lucrecia" esperaríamos una fábula concentrada en el personaje histórico y su secreto de envenenadora; pero se demora en cosas aparentemente "laterales": un gato, una plantita y una niña" (Barrenechea, 1978: 176).

Come suggerisce quest'affermazione, il personaggio di Lucrecia è probabilmente un riferimento al personaggio storico di Lucrezia Borgia. Diversi sono gli elementi che fanno pensare a questo rimando: figura di spicco in epoca rinascimentale, la Borgia fu,

come la Lucrecia del racconto, una donna molto affascinante -e ugualmente bionda-, la quale, dopo aver svolto attività politiche e diplomatiche, trascorse negli ultimi anni della sua vita lunghi periodi in un convento, proprio il luogo dove si svolge il racconto di Hernández. Inoltre, è curioso l'accento ironico che la stessa Lucrecia rivolge al protagonista riguardo al pericolo che il vino che gli viene offerto sia avvelenato - "¿Usted no tiene miedo que lo envenene?" -: leggenda vuole, infatti, che Lucrezia Borgia avesse l'abitudine di avvelenare i propri ospiti.

Ma poco importa, forse, perché il narratore/protagonista si limita ad osservare incuriosito quest'intrigante figura, senza indagare su di lei né raccontare la sua storia. Invece, tipicamente per i canoni felisbertiani, quest'uomo che viaggia nel tempo si concentra su elementi secondari, come una pianta, un gatto e una bambina, elementi a cui dedica una cura quasi genitoriale ed esclusiva. In questa scelta si può vedere una particolare variazione sul tema degli oggetti: la pianta, il gatto e la bambina, pur essendo esseri viventi, sono come gli oggetti di altri racconti, sui quali i protagonisti di Hernández concentrano la loro attenzione e sui quali proiettano la loro fantasia, interlocutori 'facili' e poco impegnativi che permettono di evitare l'interazione con il difficile e incomprensibile mondo degli uomini.

Altrettanto tipicamente, la vicenda di quest'uomo che viaggia nel passato non trova una conclusione: come un sogno, la storia finisce e basta, con l'immagine di lui che lascia il convento, senza che trapeli un possibile sviluppo futuro, né tantomeno l'ombra di una possibile spiegazione ai fatti narrati.

## **2.6 Diario del sinvergüenza**

Questo racconto è un po' il testamento di Hernández, scrittore e uomo. Composto negli ultimi anni, lasciato incompleto alla sua morte e pubblicato postumo, il testo, con cui Felisberto torna a parlare apertamente di sé senza il tramite della creazione di altri personaggi, racchiude uno dei motivi che più hanno modellato la vita e l'opera letteraria dell'autore: la ricerca di sé stesso. Questa è la testimonianza della moglie Reina Reyes, che visse con lui nel periodo della stesura del "Diario del sinvergüenza":

El drama íntimo de su vida, que se enuncia en sus producciones, fue la búsqueda de la unidad de su yo. No sólo una cortina lo aislaba de su realidad exterior sino que también una cortina dividía su realidad interior. Desde sus primeras producciones denuncia al cuerpo que lo domina e interfiere su pensamiento, un cuerpo que él sentía enfermo pero de cuya enfermedad no quería curarse (Díaz, 2000: 138).

Sottoforma di diario, il protagonista di questa storia appunta le fasi dalla sua ricerca interiore. Il fine è quello di ritrovare il proprio io, smarrito in un corpo che sente estraneo e che chiama con disprezzo 'el sinvergüenza', appunto, il mascalzone. L'ambientazione è quella di un seminterrato -dove l'autore passò davvero gli ultimi anni della sua vita in compagnia di Reina Reyes-, luogo che simbolicamente rappresenta l'irrazionale, l'oscurità, la profondità del mondo interiore, contrapposte alla luce del giorno e alla ragione. È qui che si nasconde l'io perduto, in questo "ser obscuro de la casa, el ser que participa de las potencias subterráneas" (Prunhuber, 1986: 68).

La narrazione in prima persona potrebbe portare alla messa in dubbio dell'affidabilità del narratore, ma ormai sappiamo che ciò che viene narrato è davvero ciò che succede nella mente di chi scrive: un pazzo o semplicemente un uomo logorato dal conflitto interiore che, tramite l'immaginazione, dà una forma a quello che sente?

La dissociazione che perseguita l'autore e i suoi personaggi, e, con essa, il tema dello sdoppiamento, raggiungono in questo lavoro il loro punto più alto; questo diario è "la más precisa presentación de sus propios conflictos" (Díaz, 2000: 138). Alla fine di un percorso che ha sempre spinto l'autore verso una ricerca sull'*altro*, l'*'otredad'* (Prunhuber, 1986: 101) emerge chiaramente come presenza dentro di lui, e questo è devastante, perché "estar separado de su ser implica la verdadera soledad" (Prunhuber, 1986: 66). Con "El diario del sinvergüenza" Hernández decide di affrontare i suoi demoni in modo diretto, senza sfuggire in mondi paralleli immaginari.

Ancora una volta l'autore cerca un aiuto nella scrittura, ma non basta: significativamente, il racconto resta incompiuto (Díaz, 2000: 137-138), così come, probabilmente, la ricerca della sua vera identità. Se come scrittore Hernández trova un'identità precisa proprio dando forma ai suoi conflitti interiori, come uomo continua a brancolare nel buio.

## **CAPITOLO 3**

### **LA TRADUZIONE DEI RACCONTI**

\*(Le traduzioni dei racconti “La mujer parecida a mí”, “Muebles ‘El Canario’” e “Las dos historias” sono state espunte in seguito alla recente pubblicazione di una traduzione italiana dei racconti in questione a cura dell’editore La Nuova Frontiera)

#### **1.IL CAVALLO SMARRITO**

Prima si vedeva tutto il bianco: le fodere grandi del piano e del sofà e altre, più piccole, sulle poltrone e sulle sedie. E sotto c’erano tutti i mobili; si capiva che erano neri perché alla fine del rivestimento si vedevano le gambe. Una volta che ero solo nella sala sollevai il rivestimento di una sedia, e scoprii che sebbene tutto il legno fosse nero il sedile era di una qualità verde e lucida.

Siccome furono molti i pomeriggi in cui né mia nonna né mia madre mi accompagnarono alla lezione e siccome quasi sempre Celina -la mia maestra di piano quando avevo dieci anni- arrivava in ritardo, ebbi abbastanza tempo per instaurare una relazione intima con tutto quello che c’era nella sala. Chiaramente, quando arrivava Celina i mobili e io ci comportavamo come nulla fosse successo.

Comunque, prima di arrivare a casa di Celina dovevo svoltare in una strada piuttosto silenziosa. E subito pensavo di attraversare la strada in direzione di alcuni grandi alberi. Quasi sempre interrompevo questo pensiero bruscamente per vedere se venisse qualche veicolo. Mi mettevo a guardare le chiome degli alberi sapendo, prima di entrare nella loro ombra, com’erano i loro tronchi, come uscivano da dei grandi quadrati di terra ai quali timidamente si avvicinavano alcune lastre di pietra. All’inizio, i tronchi erano molto grossi, dovevano aver già calcolato fino a dove sarebbero saliti e il peso che avrebbero dovuto sopportare, giacché le chiome erano carichissime di foglie scure e grandi fiori bianchi che riempivano tutto di un odore molto forte perché erano magnolie.

Quando arrivavo a casa di Celina i miei occhi erano pieni di tutto quello che avevano raccolto lungo la strada. Quando entravo nella sala e di colpo li buttavo sulle cose bianche e nere che c’erano lì, sembrava che tutto quello che gli occhi portavano con sé si sarebbe spento. Ma quando mi sedevo a riposare -e siccome all’inizio non mi mettevo a litigare con i mobili perché avevo paura dell’imprevisto, in una casa sconosciuta-, mi tornavano agli occhi le cose della strada e doveva passare un po’ prima che si coricassero nell’oblio.

Ciò che non si addormentava mai del tutto era una certa idea di magnolie. Gli alberi su cui vivevano potevano essere rimasti sulla strada, ma loro erano vicine, nascoste dietro agli occhi. E io improvvisamente sentivo che un'aria capricciosa proveniente dal pensiero le aveva spronate, le aveva rese in qualche modo presenti e, ora, le spargeva fra i mobili della sala e rimanevano lì, mescolate con questi.

Perciò, in seguito, -e nonostante i momenti angoscianti che passai in quella sala- non smisi mai di vedere i mobili e le cose bianche e nere avvolti in un certo bagliore di magnolie.

Le cose che portavo dalla strada non si erano ancora addormentate che già mi trovavo a camminare in punta di piedi -perché Celina non mi sentisse- e disposto a violare qualche segreto della sala.

Prima mi avvicinavo a una donna di marmo e le passavo le dita sulla gola. Il busto era collocato su un tavolino dalle gambe lunghe e deboli; le prime volte traballava. Io avevo preso la donna per i capelli con una mano per accarezzarla con l'altra. Ovviamente i capelli non erano fatti di capelli veri, ma di marmo. Ma la prima volta che la toccai per assicurarmi che non si muovesse ci fu qualche istante di confusione e buio. Senza volerlo, trovandola simile a una donna reale avevo pensato al rispetto che le dovevo, nelle azioni che corrispondevano al relazionarmi con una donna reale. Fu allora che ebbi l'attimo di confusione. Ma poi provai il piacere di violare una cosa seria. In quella donna si mescolava qualcosa di conosciuto -il fatto che era simile a una donna in carne e ossa, il fatto che sapevo che era di marmo e cose meno interessanti- e qualcosa di sconosciuto -quello che aveva di diverso dalle altre, la sua storia (presupponevo vagamente che fosse stata portata dall'Europa, e più vagamente ancora presupponevo l'Europa, in che luogo fosse quando l'avevano comprata, chi l'avesse toccata, ecc.)- e soprattutto cosa aveva a che fare con Celina. Ma nel piacere che provavo ad accarezzare il suo collo si mescolavano molte più cose. Gli occhi erano una delusione. Per imitare l'iride e la pupilla avevano forato il marmo e sembravano quelli di un pesce. Mi infastidiva che non si fossero presi la briga di imitare le righe dei capelli: quelli erano una massa di marmo che raffreddava le mani. Quando stava per iniziare il seno, il busto terminava e iniziava un cubo dove si appoggiava tutta la figura. Inoltre, nel posto dove iniziava il seno c'era un fiore tanto duro che se uno passava le dita velocemente poteva tagliarsi. (Non era neanche divertente imitare uno di quei fiori: ce n'erano in quantità in qualsiasi siepe della strada).

Quando guardavo e toccavo la donna mi si sviluppava anche una specie di triste ricordo di com'erano i pezzi di marmo che imitavano i pezzi di lei; e si era già affievolita la confusione tra ciò che era lei e ciò che sarebbe stata una donna reale. Tuttavia, alla prima occasione di trovarci soli, già le dita mi sfuggivano verso la sua gola. Ed ero perfino arrivato a sentire, nei momenti in cui eravamo in compagnia di altre persone -quando la mamma e Celina parlavano di cose noiosissime- una certa complicità con lei. Quando la guardavo da più lontano e di sfuggita, tornavo a vederla intera e ad avere un momento di confusione.

In un quadro c'erano due ovali con le fotografie di un matrimonio di parenti di Celina. La donna aveva la testa delicatamente inclinata, ma la gola, rigonfia, mi faceva pensare a un rospo. Una delle volte in cui la guardavo, fui richiamato, non so come, dallo sguardo del marito. Per quanto io lo osservassi di sbieco, lui mi guardava sempre dritto negli occhi. Perfino quando camminavo da un punto all'altro della sala e inciampavo in una sedia i suoi occhi erano diretti al centro delle mie pupille. Ed inevitabilmente ero io a dover abbassare lo sguardo. La sposa esprimeva dolcezza non solo nell'inclinazione, ma in tutte le parti della sua testa: anche con l'acconciatura voluminosa e la gola da rospo. Lasciavo che tutte le sue parti fossero buone: era come un grande dolce molto gustoso, da qualsiasi lato fosse stato assaggiato. Ma c'era qualcosa che non solo lasciavo fosse buono, ma che era diretto a me: si trovava negli occhi. Quando ero preoccupato di non poterla guardare come volevo perché al lato c'era il marito, gli occhi di lei avevano un'espressione e una maniera di entrare nei miei che era come se mi consigliassero: "non fargli caso, io ti capisco, mio caro". E qui iniziava un'altra delle mie preoccupazioni. Ho sempre pensato che le persone buone, quelle che mi volevano bene, non mi avessero mai capito; che non si fossero mai rese conto che io le tradivo, che pensavo brutte cose su di loro. Se quella donna fosse stata presente, se si fosse conservata ancora giovane, se avesse avuto quella malattia del sonno per cui le persone sono vive ma non si accorgono di essere toccate e se fosse stata da sola con me in quella sala, sarei stato di sicuro indiscretamente curioso.

Quando, senza volerlo, inciampavo sullo sguardo del marito e abbassavo rapidamente gli occhi, provavo disappunto e fastidio. E dato che questo si verificò varie volte, mi rimase nelle palpebre il ricordo dell'abbassarle e l'angoscia di sentirmi umiliato. Così, quando il mio sguardo incontrava il suo, già sapevo cosa mi aspettava. A volte tratteneva per un po' lo sguardo per darmi il tempo di pensare come avrei fatto a

distogliere rapidamente il mio senza sentirmi umiliato: provavo a buttarlo da una parte e guardare d'improvviso la cornice del quadro, come se fossi interessato alla sua forma. Ma nonostante gli occhi guardassero la cornice, l'attenzione e il ricordo immediato che mi aveva lasciato il suo sguardo mi umiliavano di più; e poi, pensavo che probabilmente mi ingannavo da solo. Comunque, una volta riuscii a dimenticarmi per un po' del suo sguardo e della mia umiliazione. Avevo distolto velocemente lo sguardo dal suo e lo avevo fissato rigidamente nei suoi baffi. Dopo il rigonfiamento nero che aveva sopra alla bocca uscivano verso gli angoli in una linea retta e andavano avanti così per un buon tratto. Allora pensai alle dita di mia nonna: erano grasse, tozze -una volta si tagliò e un fiotto di sangue le schizzò fino al tetto- e quei baffi sembravano esser stati piegati da lei. (Lei passava molto tempo ritorcendo con le sue dita sudate il filo nero per farlo passare nell'ago; e siccome ci vedeva poco e per vederci meglio buttava indietro la testa e separava troppo il filo e l'ago dai suoi occhi, ci metteva sempre un'eternità). Anche quell'uomo doveva averci messo molto per curvare i baffi; e mentre lo faceva e guardava fisso, chissà che genere di idee avrà avuto.

Sebbene i segreti degli adulti si potessero scoprire in mezzo alle loro conversazioni e alle loro azioni, io avevo il mio modo prediletto di frugare fra essi: era quando quelle persone non erano presenti e quando potevo trovare qualcosa che avessero lasciato passando. Potevano essere tracce, oggetti dimenticati, o semplicemente oggetti lasciati lì mentre si assentavano -e soprattutto quelli lasciati fuori posto per la fretta. Ma sempre oggetti che fossero stati usati in un momento precedente a quello in cui io osservavo. Essi dovevano essere entrati nella vita di quelle persone, fosse per caso, per una scelta segreta o per qualsiasi altra causa sconosciuta; l'importante era che avrebbero iniziato a svolgere una qualche missione o avrebbero significato qualcosa per chi li utilizzava, e che io avrei approfittato dell'istante in cui quegli oggetti non avessero accompagnato quelle persone, per scoprire i loro segreti o le tracce dei loro segreti.

Nella sala di Celina c'erano molte cose che mi facevano venir voglia di cercare segreti. Il solo fatto di stare da solo in un luogo sconosciuto, era una di queste. In più, il fatto di sapere che tutto ciò che era lì apparteneva a Celina, che lei era tanto severa e avrebbe tenuto molto stretti i suoi segreti, mi metteva fretta e una strana sensazione, il desiderio di scoprire o violare segreti.

Al principio avevo guardato gli oggetti distrattamente. Poi mi ero interessato ai segreti che gli oggetti nascondevano dentro di sé, e d'un tratto essi mi suggerivano la possibilità di essere intermediari di persone adulte; essi -o forse altri che non guardavo in quel momento- avrebbero potuto occultare o essere coinvolti in azioni misteriose. Allora avevo l'impressione che uno mi facesse un segno segreto rivolto a un altro, che un altro stesse lì tranquillo facendo finta di nulla, che un altro restituisse il segnale a quello che lo aveva accusato per primo, fino a che alla fine mi stancavano, mi sbeffeggiavano, facevano giochetti fra di loro e io restavo in disparte. Dev'esser stato in uno di quei momenti che catturarono la mia attenzione, in un attimo, le insinuanti ondulazioni delle curve delle donne. E così devo essermi sentito come se stessi navigando fra le onde, per poi essere disturbato dallo sguardo di quel marito. Ma quando già ero stato chiamato varie volte e da vari luoghi della sala dai diversi personaggi che d'un tratto mi trascuravano, mi trovavo davanti al fatto che all'inizio ero stato orientato verso un segreto che mi interessava di più, e poi ero stato interrotto e intrattenuto da un altro segreto inferiore. Forse avevo imboccato una strada migliore sollevando i rivestimenti delle sedie.

Una volta le mani mi stavano partendo verso il rivestimento di una sedia quando me le fermò il forte rumore che fece la porta che dava all'atrio, da dove entrava velocemente Celina quando arrivava dalla strada. Io ebbi appena il tempo di tirar via le mani, quando arrivò fino a me, come d'abitudine, e mi diede un bacio. Quest'abitudine fu spietatamente soppressa un pomeriggio all'ora di salutarci; disse a mia madre qualcosa come: "Questo gentiluomo sta diventando grande e bisognerà dargli la mano". Celina portava il suo corpo alto e snello severamente fasciato di nero, come se si fosse passata molte volte le mani sulle curve che faceva il corsetto perché non le restasse la minima grinza sulla pesante stoffa del vestito. E aveva continuato così fino in cima, soffocandosi con un collo che le arrivava fino alle orecchie. Poi veniva il viso molto bianco, gli occhi molto neri, la fronte molto bianca e i capelli molto neri, che formavano un'acconciatura rotonda come quella di una regina che avevo visto su alcune monete e che sembrava un grande budino bruciato.

Io avevo appena iniziato a mandar giù la sorpresa della porta, dell'entrata di Celina e del bacio, quando lei riapparve nella sala. Ma invece di venire severamente fasciata di nero, si era messa una veste bianca di tela leggera e inamidata, dalle maniche corte, a forma di campana e con volant. Dal volant usciva il braccio con la stoffa nera

del vestito che portava dalla strada, attillato fino ai polsi. Questo succedeva d'inverno; ma in estate, da quello stessa veste usciva il braccio completamente nudo. Quando apparve da dentro i volant induriti dall'amido, già pensavo ad alcuni fiori artificiali che faceva una signora dietro casa. (Una volta la mamma si fermò a conversare con lei. Aveva un corpo molto grande, di un grasso allegro; e, visto dal marciapiede, quando lei stava ferma sulla soglia di casa sua, sembrava immenso. Mia madre le disse che mi portava alla lezione di piano, allora lei, un po' agitata, le rispose: "Anch'io iniziai a suonare il piano; e studiavo e studiavo e non vedevo mai il miglioramento, non vedevo il risultato. Invece ora che faccio fiori e frutta di cera, li vedo...li tocco...è qualcosa, capisce". I frutti erano grandi banane gialle e grandi mele rosse. Lei era figlia di un carbonaio, molto bianca, bionda, con delle guance naturalmente rosse e i frutti di cera sembravano i suoi figli).

Un giorno d'inverno mi aveva accompagnato alla lezione mia nonna; aveva visto sui tasti bianchi e neri le mie mani di bambino di dieci anni, violacee per il freddo, e le venne in mente di riscaldarmele con le sue. (Il giorno della lezione se le profumava con acqua di Colonia -mescolata con semplice acqua, diventava di un colore latteo, come l'orzata. Con quella stessa acqua faceva dei sorsi per coprire l'odore dei sigari che si prendevano in pacchetti da venticinque e per i quali si arrabbiava tanto se mio padre non glieli procurava esattamente della stessa marca, dimensione e gusto).

Siccome era inverno, si era fatta presto notte. Ma le finestre non l'avevano vista entrare: si erano distratte contemplando fino all'ultimo momento il chiarore del cielo. La notte saliva dal pavimento e dagli spazi fra i mobili, dove si spargevano le anime nere delle sedie. E allora iniziavano a fluttuare tranquille, come piccoli fantasmi inoffensivi, le fodere bianche. D'improvviso Celina si alzava in piedi, accendeva una piccola lampada e la incastonava per mezzo di una molla in un candelabro del piano. Mia nonna e io appena ci avvicinavamo ci riempivamo di luce, come se ci avessero buttato addosso una gran quantità di paglia trasparente. Subito Celina metteva il paralume e di colpo non era più tanto bianco il suo viso appesantito dalla cipria, come un'apparizione, né erano tanto crudi i suoi occhi, né i suoi capelli nerissimi.

Quando Celina stava seduta al mio fianco io non avevo mai il coraggio di guardarla. Irrigidiva il corpo come se fosse seduta su una carrozza, con il freno tirato e davanti un cavallo. (Se era lento l'avrebbero punito perché si sbrigasse, e se era brioso forse sarebbe schizzato via, e allora le conseguenze sarebbero state peggiori). Solamente

quando lei parlava con mia nonna e appoggiava l'avambraccio sopra un legno del piano approfittavo per guardarle una mano. E contemporaneamente gli occhi si erano già fissati sulla stoffa nera della manica che le arrivava fino al polso.

Tutti e tre ci eravamo avvicinati alla luce e ai suoni (più che altro aspettavamo i suoni, perché io li producevo con angosciose pause e loro aspettavano sempre di più e quasi mai l'attesa era soddisfatta e eravamo tre teste che lavoravano lentamente, come nei sogni, e dipendevamo dalle mie povere dita). Mia nonna era rimasta indietro nella penombra perché non aveva avvicinato abbastanza la sua poltrona e sembrava sospesa nell'aria. Con la sua grassezza -foderata in un'eterna veste grigia con il colletto di velluto nero- copriva ogni parte della poltrona: avanzava solamente un po' dello schienale ai lati della testa. La penombra mascherava le sue rughe -quelle delle guance erano rotonde e separate come quelle che fa una pietra quando cade in una palude; quelle della fronte erano dritte e ravvicinate come quelle che fa un filo di vento quando passa sopra all'acqua addormentata. La faccia rotonda e buona, era perfetta per la parola "nonna". Fu lei che mi fece pensare alla rotondità di quella parola. (Se qualche amico aveva una nonna con la faccia magra, il nome "nonna" non le stava tanto bene e forse non era tanto buona come la mia).

Durante molti tratti della lezione mia nonna se ne stava accomodata e come protetta dalla penombra. Era più mia di Celina; ma in quei momenti occupava lo spazio scuro di qualcosa di noto e dimenticato. Altre volte interveniva spontaneamente smossa da pensieri che io non potevo mai prevedere ma che riconoscevo essere suoi non appena li esternava. Alcuni di questi pensieri erano astrusi e per comunicarli sceglieva parole ridicole -soprattutto se si trattava di musica. Quando aveva già ripetuto molte volte quelle stesse parole, io non ci facevo caso e mi erano indifferenti come oggetti che avesse messo nella mia stanza molto tempo prima: d'improvviso, trovandoli in un luogo molto importante, mi irritavo, poiché credevo di scoprire l'inganno tramite cui fingevano di apparire nuovi pur essendo vecchi, e perché mi dava fastidio la sua insistenza, l'intenzione di tornare a mostrarmeli affinché li ritenessi migliori, perché mi convincessi del loro valore e mi pentissi dell'ingiustizia del non averli considerati dall'inizio. D'altro canto è possibile che lei pensasse cose diverse e che nonostante lo sforzo di dirmi qualcosa di nuovo, quei pensieri andassero a sintetizzarsi, alla fine, nelle stesse parole, come se lei mi mostrasse sempre lo stesso vaso e io non sapessi che dentro aveva messo cose diverse. Alcune volte sembrava che lei si rendesse conto, dopo

aver detto una stessa cosa, che non solo non diceva quello che voleva, ma che ripeteva sempre la stessa cosa. In quei momenti era lei che s'irritava e diceva incesplicando e cercando di essere ironica: "Fai attenzione a quello che ti dice la maestra: non vedi che sa più di te?".

In casa di Celina -e anche quando lei non era presente- gli scatti di mia nonna non erano pericolosi. C'era qualcosa in quella sala che glieli raffreddava in tempo. D'altronde, quello era un posto in cui non solo io dovevo mostrare educazione, ma anche lei. Aveva un cuore incline alla bontà e molti miei comportamenti la divertivano. Nonostante il mio modo di comportarmi fosse lo stesso, a lei sembrava nuovo se io lo tiravo fuori in situazioni diverse e in forme diverse: le piaceva riconoscere in me qualcosa di già noto e di diverso allo stesso tempo. Ancora me la vedo ridere con la pancia che le ballava sotto il grembiule, e le ballava tra le dita un pezzo di carta verde unto di colla d'amido che avvolgeva con il filo di ferro mentre faceva le estremità dei fiori artificiali -quelle estremità le venivano troppo grosse, grottesche, ingrossate da palline di colla d'amido e sproporzionate rispetto ai fiori. Poi le ballava anche un fazzoletto che aveva in testa e un mozzicone di sigaretta che aveva sempre in bocca. Ma il suo cuore era anche incline all'ira. Allora la faccia le si riempiva di fuoco, di parolacce e di gesti; anche il corpo le si riempiva di movimenti maldestri e si drizzava verso un punto dove stava appeso un frustino molto bello con degli anelli d'argento che erano stati del marito.

In casa di Celina, a malapena le scappava l'accento a una minaccia. E tanto meno uno scappellotto: io potevo tranquillamente sedermi di fianco a lei. E non solo: quando Celina era molto severa e si dimenticava che io non avevo potuto studiare per qualche motivo estraneo alla mia volontà, io cercavo mia nonna con gli occhi, e se non avevo il coraggio di guardarla, la chiamavo con la mente, pensando intensamente a lei e irrigidendo il mio silenzio. Lei ci metteva un po' a rispondere; alla fine la sentivo venire nella mia direzione, come un veicolo che avanza con lentezza, sforzandosi, facendo fumo e facendo una quantità di rumori strani provocati da una strada ghiaiosa. In quegli istanti, quando apparivano sulla superficie severa di Celina rugosità aspre, quando io fermavo la mia carrozza e mia nonna arrivava affannata come una vecchia spianatrice sembrava che fossimo stati invitati a un piccolo incubo.

Appoggiata sui tasti, come una rotaia sulle traversine, c'era una lunga matita rossa. Io non la perdevo di vista perché volevo che me ne comprassero una uguale.

Quando Celina la prendeva per appuntare sul libro di musica i numeri che corrispondevano alle dita, la matita desiderava che la lasciassero scrivere. Siccome Celina non la lasciava, lei si muoveva ansiosa tra le dita che la sorreggevano, e col suo occhio unico e aguzzo guardava indecisa oscillando da un lato all'altro. Quando la lasciavano avvicinarsi alla carta, la punta sembrava un muso che annusava qualcosa, con l'istinto di matita, a noi sconosciuto, e controllava fra i gambi delle note cercando un luogo bianco dove mordere. Alla fine Celina la lasciava e lei, con movimenti corti, come un maialino quando mangia, si attaccava voracemente al bianco della carta, iniziava a lasciare le piccole orme forti e accentuate dalla sua corta zampa nera e muoveva allegramente la sua lunga coda rossa.

Celina mi faceva appoggiare le mani aperte sui tasti e con le sue dita sollevava le mie come se stesse insegnando a un ragno a muovere le zampe. Lei s'intendeva con le mie dita meglio di me stesso. Quando le facevo andare lente come granchi fra sassi bianchi e neri, improvvisamente le mani trovavano suoni che incantavano tutto quello che c'era intorno alla lampada e gli oggetti venivano coperti da una nuova simpatia.

Una volta lei mi ripeteva una cosa che la mia testa capiva ma le mie mani no. Giunse un momento in cui Celina si adirò e vidi montare la sua ira più rapidamente del solito. Mi sorprese talmente distratto che sembrava avessi dimenticato qualcosa nel fuoco e d'un tratto lo sentissi divampare. A fatica lei aveva già preso quella matita rossa tanto bella e io sentivo suonare il suo legno contro le ossa delle mie dita, senza avere il tempo di realizzare che mi stava colpendo. Dovevo occuparmi di molte cose che mi assalivano contemporaneamente; ma già aveva iniziato a crescere dentro di me un dolore che non aveva altro rimedio che in primo luogo aspettare. Mi stava salendo un'insopportabile voglia di piangere. La trattenevo con tutte le forze mentre mi cadeva nelle orecchie, sulla faccia, in testa e in tutto il corpo un silenzio da incubo. Dal piano, dalla lampada e da Celina con la matita ancora in mano mi arrivava un calore strano. In quel momento gli oggetti avevano più vita di noi. Celina e mia nonna si erano tranquillizzate e se ne stavano avvolte nel silenzio che sembrava venire dall'oscurità della sala insieme allo sguardo dei mobili. Nell'istante di sorpresa mi si era aperto un vuoto che subito iniziò a riempirsi di paure. Poi avevo fatto un grande sforzo per uscire dal vuoto e lasciare che si riempisse da solo. Feci qualcosa come un salto indietro retrocedendo nel tempo di quel silenzio, e pensai che anche loro probabilmente lo stavano riempiendo con qualcosa. Mi sembrò di sentire che si erano guardate e che

quegli sguardi mi avevano sfiorato la schiena e volevano dire: “La punizione è stata necessaria, ma l’errore non è grave; e poi, lui soffre molto”. Ma questa sfortunata supposizione fu il segnale per qualcuno di rompere le dighe di un fiume. Fu allora che si riempì il vuoto del mio silenzio. Dalla corrente del fiume avevo visto arrivare -senza riconoscerlo- un pensiero ritardatario. Era arrivato prudentemente, si era fermato vicino e poi era esplosivo. Com’era possibile che Celina mi picchiasse e mi dominasse, quand’ero io che mi ero segretamente promesso di dominarla? Da molto tempo avevo la speranza che lei s’innamorasse di me -se già non lo era. E quella supposizione di un istante prima -quella di cui mi sarei vergognato- fu ciò che attirò e sollecitò questo pensiero antagonistico: il mio intimo proposito di dominarla.

Tolsi le mani dalla tastiera e strinsi i pugni contro i pantaloni. Lei volle, senza dubbio, evitare che io piangessi -ricordo molto bene che non lo feci- e mi ordinò di seguire la lezione. Io restai fermo a lungo senza alzare la testa né le mani, finché lei si arrabbiò nuovamente e disse: “Se non vuoi fare lezione, te ne andrai”. Poi parlò con mia nonna e io mi alzai in piedi. Quando fummo alla porta sulla strada il saluto fu breve e mia nonna e io iniziammo ad attraversare la notte. Dopo essere passati sotto ad alcuni grandi alberi -le magnolie erano spente- mia nonna mi minacciò per quando saremmo arrivati a casa: mi ero procurato la punizione di Celina e in più non avevo voluto continuare la lezione. A me non importavano i colpi che mi avrebbero dato. Pensavo che Celina e io avessimo chiuso. La nostra storia era stata di certo triste. E non solo perché lei era più grande di me -avrà avuto trent’anni in più-.

I nostri rapporti erano iniziati -come succede spesso- per un vecchio legame familiare. (Celina aveva studiato il piano con mia madre sulle ginocchia. La mamma allora avrà avuto quattro anni). Questo legame si era già interrotto prima che io nascessi. E quando le famiglie si incontrarono di nuovo, tra le novità c’ero io. Ma Celina aveva acceso in me il desiderio di essere per lei una novità interessante. Nonostante il suo comportamento severo e nonostante il suo viso non ridesse mai, mi guardava e mostrava attenzione nei miei confronti in un modo che mi induceva ad esaminarla: era impossibile che non avesse un lato tenero. Quando parlava con la mamma si vedeva che le voleva bene. Una volta, in una delle prime lezioni, aveva detto che assomigliavo a mia madre. Allora, nei momenti in cui ci paragonava, quando guardava alcuni tratti di mia madre e poi i miei, pareva che i suoi occhi neri prendessero un po’ di simpatia dai tratti di mia madre e la mettessero nei miei. Ma subito si fermava a guardare i miei un

po' più a lungo ed era allora che trovava qualcosa di diverso, che scopriva il nuovo nella mia persona e che io iniziavo a sentire il desiderio che lei continuasse a preoccuparsi di me. Inoltre, io non ero solo diverso da mia madre in alcuni tratti, ma anche in alcuni modi di fare. Io avevo un modo di stare fermo al lato di una sedia, con un braccio appoggiato allo schienale e con una gamba incrociata, che mia madre non aveva.

Come sempre mi riusciva difficile ingannare gli adulti -mi riferisco a uno degli inganni che si prolungano fino a che gli adulti non li scoprono- perciò non credetti di aver ingannato Celina con le mie pose fino a molto tempo dopo e fino a quando lei aveva richiamato l'attenzione di mia madre sulla mia disposizione naturale ad avere sempre una buona postura. E lo credetti soprattutto perché avevano anche commentato le posizioni in cui stavano alcune persone mentre dormivano. E quello era certo. Direi quasi che quella verità aveva amorevolmente accolto e avvolto la mia bugia. All'inizio l'osservazione di Celina mi fece sentire strano ed emozionato. Lei non sapeva che sentimenti aveva acceso in me. Prima ero tranquillo come un bicchier d'acqua su un tavolo; poi lei era passata molto vicina e senza rendersene conto aveva urtato il tavolo e aveva agitato l'acqua del bicchiere.

A me sembrava impossibile essere riuscito a ingannarla. Subito, iniziai a guardarla cercando di capire se rideva di me, poi pensai se veramente non avrei potuto mettermi in posa senza volerlo. E infine ricordai che quando Celina mi aveva istigato l'idea di piacerle, quando mi piaceva così tanto indovinare quello che pensava di me e quando iniziai a credere di avere qualcosa, un non so che d'interessante, allora decisi di fare attenzione alle mie pose e mi proposi di provare continuamente ad attirare la sua attenzione con un comportamento originale e pieno di novità. Questi ricordi iniziarono a tranquillizzarmi, come se l'acqua del bicchiere che stava sul tavolo che Celina aveva urtato senza volerlo fosse tornata calma. Ora che ero riuscito a ingannarla -come avrei potuto ingannare qualunque persona adulta, soprattutto essendo ospite- mi sentivo più indipendente, più originale: avrei perfino potuto trovare il modo di far innamorare Celina di me. Ma ovviamente, questo era molto difficile; inoltre, essendo molto timido non avevo avuto il coraggio di chiedere a qualcuno come si faceva. Avrei dovuto adeguarmi a continuare a essere interessante, fresco, e aspettare dei segnali da lei. Nel frattempo, avrei cercato il suo lato tenero nascondendomi fra gli arbusti che avrei trovato al lato di una delle strade che mi avrebbero condotto a lei. E poi, se lei avesse avuto la dolcezza che io credevo, sarebbe entrata nel mio silenzio e avrebbe indovinato

il mio desiderio. Io non riuscivo a smettere di immaginarmi come sarebbe stata una persona severa in un momento di abbandono, di tenerezza verso qualcuno a cui volesse bene. Forse quella mano nodosa, che aveva una cicatrice, si sarebbe ammorbidita per fare una carezza e lo spesso tessuto nero che le arrivava fino ai polsi non avrebbe contato nulla. Forse tutto questo sarebbe stato bello e delicato, come tutti gli oggetti quando ricevevano i suoni che si alzavano dal piano. Forse, nell'accarezzarmi, avrebbe inclinato la testa, come quando prendeva la lampada, e intanto al piano, come a un vecchio sonnolento, non sarebbe importato che gli si mettesse quella luce nel fianco.

Ora Celina aveva fatto a pezzi tutte le strade, aveva rotto segreti prima di sapere che cosa contenessero. Chiaro, tutte le persone adulte in qualche modo erano piene di segreti. Sebbene le parole che usavano fossero forti, quelle parole erano circondate da altre che non si udivano. A volte si mettevano d'accordo nonostante dicessero cose differenti, ed era sorprendente, come se credendo di essere una di fronte all'altra si dessero le spalle, o credendo di essere in presenza l'una dell'altra andassero per luoghi diversi e lontani. Siccome ero un bambino ero libero di camminare intorno ai mobili dove queste persone erano sedute; ugualmente, mi lasciavano vagare attorno alle parole che utilizzavano. Ma ora non avevo più voglia di cercare segreti. Dopo la lezione in cui Celina mi colpì con la matita, ci comportavamo con l'attenzione con cui chi cammina schiva pezzi di cose rotte. Più avanti mi crucciavo del fatto che la nostra confidenza fosse chiara ma desolante, perché la violenza aveva fatto volare le illusioni. La chiarezza era tanto inopportuna come se avessero acceso la luce al cinema nel mezzo di un dramma. Lei teneva la mia innocenza tra le mani, come in un'altra epoca aveva tenuto quella di mia madre.

Quando arrivammo a casa -quella notte in cui Celina mi colpì e mia nonna mi minacciò lungo la strada- non mi punirono. La strada era scura; mia nonna decifrava le sporgenze che man mano incontravamo. Alcune cose erano quiete, pilastri, pietre, tronchi d'albero, altre erano persone che venivano in direzione opposta, e incontrammo perfino un cavallo smarrito. Mentre succedevano queste cose, a mia nonna salì la rabbia e la minaccia s'impregnò nelle sporgenze sulla strada o sul dorso del cavallo smarrito.

A casa scoprirono che ero triste. Lo attribuirono all'insolito castigo di Celina, ma non sospettarono quello che c'era tra lei e me.

Fu in una di quelle notti in cui ero triste, e già mi ero coricato e le cose che pensavo si avvicinavano al sogno, che iniziai a sentire la presenza di persone come

mobili che cambiavano di posizione. Questo lo pensai molte notti. Erano mobili che, oltre poter stare tranquilli, si muovevano, e si muovevano per volontà propria. Volevo bene ai mobili che stavano tranquilli, e loro non pretendevano niente da me. Invece i mobili che si muovevano non solo pretendevano che si volesse loro bene e di ricevere un bacio, ma avevano esigenze peggiori; e, come se non bastasse, d'improvviso aprivano le loro porte e ti si buttavano completamente addosso. Ma non sempre erano sorprese violente e sgradevoli: ce n'erano alcune che sorprendevo lentamente ed in silenzio, come se da sotto si aprisse un cassetto e cominciasse a buttare fuori oggetti sconosciuti. (Celina i suoi cassetti li chiudeva a chiave). C'erano altre persone che erano anch'esse mobili chiusi, ma così gradevoli che se ti mettevi in silenzio sentivi che dentro avevano della musica, come strumenti che suonavano da soli. Avevano una zia che era come un armadio a specchi collocato in un angolo di fronte alle porte: non c'era nulla che non cadesse nei suoi specchi, e bisognava consultarla perfino per vestirsi. Il piano era una buona persona. Io mi sedevo vicino a lui; con poche dita mie ne stringevo tante delle sue, sia bianche sia nere. Subito ne uscivano gocce di suono, e il miscuglio di dita e suoni intristiva entrambi.

Una notte feci uno strano sogno. Ero nella sala di Celina. C'era una famiglia di mobili biondi: la credenza e un tavolo con tutte le sue sedie attorno. Poi Celina correva intorno al tavolo; era un po' diversa, saltava come una bambina e io la rincorrevo con un bastone che aveva un foglio di carta avvolto sulla punta.

È successo qualcosa d'imprevisto e ho dovuto interrompere la narrazione. Sono già giorni che sono fermo. Non solo non riesco a scrivere, ma devo sforzarmi enormemente per riuscire a vivere nel presente, per poter vivere guardando avanti. Senza volerlo avevo iniziato a vivere guardando indietro, e era arrivato un momento in cui non riuscivo neanche a vivere molti avvenimenti di quell'epoca, quindi mi concentrai su pochi, forse su uno solo, e preferivo trascorrere giorni e notti seduto o sdraiato. Alla fine ero arrivato a perdere la voglia di scrivere. E questo era esattamente l'ultimo collegamento col presente. Ma prima che questo ponte si sfaldasse, successe questo: io stavo vivendo tranquillamente in una delle notti di quei tempi. Sebbene camminassi a passi lenti, da sonnambulo, d'improvviso mi scontrai con una piccola idea che mi fece precipitare in un istante pieno di avvenimenti. Caddi in un luogo che era come un centro di rara attrazione e nel quale mi aspettavano diversi segreti inceppati. Questi assaltarono i miei pensieri, li legarono e, da quel momento, sto cercando di

divincolarmi. Passata la sorpresa iniziale ebbi l'impulso di colpevolizzare i segreti. Poi iniziai a sentire una certa mollezza, un certo piacere tiepido nel continuare a guardare, assecondando il lavoro silenzioso di quei segreti, e cominciai a sprofondare nel piacere senza preoccuparmi di slegare i miei pensieri. Fu in quel momento che si sciolsero lentamente gli ultimi vincoli che mi tenevano attaccato al presente. Ma allo stesso tempo successe un'altra cosa. Fra i pensieri che i segreti inceppati avevano legato, ce ne fu uno che dopo pochi giorni si slegò da solo. Quindi io pensavo: "Se mi fermo a lungo a ricordare quegli istanti del passato, non riuscirò più a uscirne e impazzirò: sarò come uno di quegli sciagurati che si sono tenuti un segreto del passato per tutta la vita. Devo remare con tutte le mie forze verso il presente".

"Fino a pochi giorni fa io scrivevo, e quindi ero nel presente. Ora farò lo stesso, anche se l'unica terra ferma nelle vicinanze fosse l'isola dove si trova la casa di Celina e dovessi tornare al punto di partenza. L'esaminerò di nuovo: può essere che non abbia cercato bene". Quindi, quando mi decisi a tornare su quegli stessi ricordi, mi trovai davanti molte cose strane. La maggior parte di esse non erano successe durante quei giorni con Celina, ma ora, poco tempo fa, mentre ricordavo, mentre scrivevo e mentre mi arrivavano collegamenti oscuri o non del tutto compresi, tra i fatti che accaddero a quell'epoca e quelli che accaddero in seguito, durante tutti gli anni che vissi dopo. Non riuscivo a riconoscermi del tutto, non sapevo bene quali movimenti capricciosi accomunassero quei fatti e quelli che avevano avuto luogo dopo; se tra gli uni e gli altri ci fosse qualche equivalenza; se gli uni e gli altri fossero distinti travestimenti di un stesso mistero.

È per questo che ora proverò a raccontare ciò che mi è successo poco tempo fa, mentre ricordavo quel passato.

Una notte d'estate camminavo verso la mia stanza, stanco e depresso. Mi consegnavo all'apatia che assumono i pensieri quando uno sente la maligna necessità di accatastarli purchessia, per sentirsi più disgraziato e convincersi che la vita non ha alcun'attrattiva. Forse la delusione si manifestava nel fatto che non mi importava nulla di giocare col pericolo e che le cose potevano arrivare a essere veramente così; o forse mi stavo preparando per iniziare tutto da capo il giorno dopo, e mi affascinava di più una miseria più profonda. Magari, mentre mi consegnavo al disincanto, avevo le ultime monete saldamente appigliate al fondo della tasca.

Quando arrivai a casa si vedevano ancora, sotto gli alberi contorti e secchi, le camicie bianche dei vicini che prendevano l'aria fresca. Dopo essermi coricato e aver spento la luce, mi piaceva lamentarmi e fare il pessimista, stirando lentamente il corpo tra lenzuola più bianche delle camicie dei vicini.

Fu in una di quelle notti in cui facevo il resoconto degli anni passati, come fossero monete che avessi lasciato scivolare dalle dita distrattamente, che mi visitò il ricordo di Celina. Non mi sembrò strano, come non mi sembrerebbe strana la sporadica visita di un vecchio amico. Per quanto fossi stanco, riuscivo sempre a sorridere per quell'arrivo. Il ricordo di Celina tornò il giorno dopo e i giorni seguenti. Era affidabile e potevo lasciarlo solo, dedicarmi ad altre cose e poi tornare a lui. Ma mentre lo lasciavo solo, faceva in casa mia qualcosa che io ignoravo. Non so quali piccole cose cambiasse, né se entrasse in relazione con altre persone che ora vivevano vicino. Mi parve perfino che una volta che arrivò e mi salutò, guardò oltre me e deve essersi scambiato un gesto d'intesa con qualcuno che stava in fondo. Ma quello e altri ricordi non solo mi superavano con lo sguardo; mi attraversavano, anche, e allontanavano alcuni pensieri dopo essere stati poco tempo nella mia tristezza.

E ci fu una notte in cui mi svegliai angosciato, quando mi resi conto di non essere solo nella mia stanza: l'altro era probabilmente un amico. Forse non era esattamente un amico: poteva essere benissimo un mio socio. Io provavo la paura di chi scopre che a sua insaputa ha lavorato in collaborazione con un altro ed è stato l'altro a dirigere tutto il lavoro. Non avevo bisogno di andare a cercare le prove. Queste venivano nascoste dietro il sospetto come oggetti sporgenti dietro ad un panno; invadevano il presente, assumevano tutte le loro posizioni e io pensavo che era stato lui, il mio socio, che si era messo d'accordo alle mie spalle con i miei ricordi e pretendeva di speculare su di loro: fu lui a scrivere la narrazione. Avevo ragione a diffidare della precisione del racconto nei momenti in cui appariva Celina! A me, proprio a me, succedeva un'altra cosa. Quindi cercai di stare solo, di essere solo io, di sapere cosa ricordavo io. E così aspettai che le cose ed i ricordi tornassero di nuovo.

Nell'ultima serata del teatro del mio ricordo c'è un istante in cui Celina entra e io non so che la sto ricordando. Lei entra, semplicemente; e in quel momento io sono occupato a sentirla. In qualche istante fugace ho il tempo di rendermi conto che ho avvertito un'aria piacevole quando lei è arrivata. L'anima si mette comoda per ricordare, come si accomoda il corpo sulla poltroncina di un cinema. Non riesco a

pensare se la proiezione sia nitida, se io sia seduto molto indietro, chi siano i miei vicini o se qualcuno mi osservi. Non so se l'operatore sono io stesso, né so se sono venuto da me o se qualcuno mi ha preparato e portato al momento del ricordo. Non mi stupirebbe se fosse stata la stessa Celina: da quei tempi potrei essere uscito al suo fianco, mosso da fili maneggiati da lei che si allungano verso il futuro.

Celina non entra sempre nel ricordo come entrava dalla porta della sua sala: a volte quando entra è già seduta al lato del piano o lo fa al momento di accendere la lampada. Io stesso con i miei occhi di ora non la ricordo. Ricordo gli occhi che a quel tempo la guardavano; quegli occhi trasmettono a questi le loro immagini, e trasmettono anche il sentimento in cui si muovono le immagini. In quel sentimento c'è una tenerezza originale. Gli occhi del bambino sono stupiti ma non guardano fissi. Non appena Celina accenna un movimento già lo ha terminato, ma quei movimenti non incontrano nessun'aria né nessuno spazio: sono movimenti di occhi che ricordano.

Mia madre e mia nonna le hanno chiesto che suoni e lei si siede davanti al piano. Mia nonna penserà: "Ora suona la maestra", mia madre: "Ora suona Celina", e io: "Ora suona lei". Di sicuro è estate perché la luce della lampada si riflette sulle campane bianche delle sue maniche e sulle sue braccia nude: queste si muovono facendo delle onde che vanno a terminare nelle mani, nei tasti e nei suoni. In estate sento più forte il gusto della notte, delle ombre con riflessi di piante, delle notizie sorprendenti, dell'aspettare che succeda qualcosa, delle paure sbagliate, dei dormiveglia, degli incubi e dei cibi appetitosi. Sento più forte anche il gusto di Celina. Lei non è solo gustosa come se la assaggiassi con la bocca. Tutti i suoi movimenti fanno di lei, e i suoi vestiti e le forme del suo corpo. A quell'epoca anche la sua voce doveva sapere di lei. Però ora io non ricordo nettamente niente che riguardi l'udito; né la sua voce, né il piano, né il rumore dalla strada: ricordo altre cose che succedevano quando c'era un suono nell'aria. Il cinema dei miei ricordi è muto. Se per ricordare posso indossare gli occhi vecchi, le mie orecchie sono sorde ai miei ricordi.

Ora sono passati alcuni istanti durante i quali l'immaginazione, come un insetto notturno, è uscita dalla sala per ricordare i gusti dell'estate e ha volato distanze che né la vertigine né la notte conoscono. Ma l'immaginazione non sa nemmeno chi sia la notte, chi scelga al suo interno luoghi del paesaggio, dove un aratro rivolta la terra della memoria per una nuova semina. Intanto qualcuno butta ai piedi dell'immaginazione pezzi di passato e l'immaginazione sceglie frettolosa con una piccola lanterna che

muove, agita e intravede i pezzi e le ombre. D'improvviso la piccola lanterna le cade nella terra della memoria e tutto si spegne. Quindi l'immaginazione torna a essere insetto che vola dimenticando le distanze e si posa sul lembo del presente. Adesso, il presente in cui è caduta è di nuovo la sala di Celina e in questo momento Celina non suona il piano. L'insetto che vola nel ricordo è retrocesso nel tempo ed è arrivato poco prima che Celina si sedesse al piano. Mia nonna e mia madre tornano a chiederle di suonare e lo fanno in modo diverso dalla prima volta. In quest'altra visione Celina dice di non ricordare. S'innervosisce e, dirigendosi verso il piano, inciampa in una sedia -che deve fare un qualche rumore-; noi probabilmente non ce ne rendiamo conto. Istantaneamente ha preso in mano l'indolenza ed è passata sopra all'incidente nel momento stesso del suo compimento. Si siede al piano, noi desideriamo che non le succeda nulla di spiacevole. Ora sta per iniziare e abbiamo appena il tempo di supporre che sarà qualcosa di molto importante e che in seguito lo racconteremo ai nostri parenti. Siccome Celina è nervosa e anche lei capisce che è la maestra che sta per suonare, mia nonna e mia madre cercano di farle sentire un po' di successo in anticipo; fanno traboccare le loro migliori supposizioni e stanno aspettando ansiosamente che Celina cominci a suonare, per collocare e accomodare nella realtà ciò che avevano pensato prima.

Le cose che devo immaginare sono molto pigre e ci mettono molto a sistemarsi per arrivare. È come quando aspetto il sonno. Ci sono rumori ai quali mi abituo subito e posso immaginare o dormire come se non esistessero. Ma il rumore e i piccoli avvenimenti con cui quelle tre donne riempivano la sala mi scuotevano la testa in tutte le direzioni. Quando Celina cominciò a suonare mi intrattenni cogliendo ciò che mi arrivava negli occhi e nelle orecchie; mi stavo abituando troppo in fretta a quello che succedeva senza essere molto sorpreso o senza dar molto valore a quello che faceva lei.

Mia madre e mia nonna si erano fermate come in un sospiro accennato e forse avevano paura che nell'istante preciso in cui avrebbero dovuto realizzare lo sforzo supremo per capire, le loro ali sarebbero state deboli e senza forza come quelle delle galline.

È possibile che, passati i primi momenti, mi sia annoiato molto.

Mi sono fermato di nuovo. Sono molto stanco. Ho dovuto fare la guardia attorno a me stesso affinché lui, il mio socio, non entri nell'istante dei ricordi. Ho già detto che voglio essere solo io. Tuttavia, per evitare che lui arrivi devo pensare sempre a lui. Con

una parte di me ho formato la sentinella che fa la guardia ai miei ricordi e ai miei pensieri, ma allo stesso tempo devo tener d'occhio la guardia perché non si intrattenga con il racconto dei ricordi e s'addormenti. E devo anche prestargli i miei occhi, i miei occhi di adesso.

I miei occhi ora sono crudeli, spietati, richiedono un grande sforzo agli occhi di quel bambino che deve essere stanco e deve essere già vecchio. Inoltre, deve vedere tutto al contrario: a lui non è permesso ricordare il suo passato, lui deve compiere il miracolo di ricordare il futuro. Ma per quale motivo io, sentendomi me stesso, d'un tratto vedo tutto diverso? Sarà che il mio socio si mette i miei occhi? Sarà che abbiamo gli occhi in comune? La mia sentinella si sarà addormentata e le avrà rubato i miei occhi? Non gli basta vedere quello che succede in strada attraverso le finestre della mia stanza? Forse vuole anche vedere attraverso i miei occhi? Lui è capace di aprire gli occhi di un morto per registrare il loro contenuto. Lui incalza gli occhi di quel bambino e li rincorre; guarda fisso e esplora ogni frammento del ricordo come se smontasse un orologio. Il bambino si ferma spaventato e continua ad interrompere la sua visione. Il bambino ancora non sa -ed è possibile che non lo saprà mai- che le sue immagini sono incomplete ed incongruenti; non ha idea del tempo e deve aver fuso molte ore e molte notti in una sola. Ha confuso movimenti di molte persone, ha creduto di trovare sentimenti simili in esseri distinti e ha avuto abbagli carichi di fascino. Gli occhi di ora sanno quelle cose, ma ne ignorano molte altre; ignorano che le immagini si alimentano di movimento e che devono vivere in un sentimento addormentato. Il mio socio detiene le immagini e il mio sentimento si risveglia. Conficca il suo sguardo nelle immagini come se appiccicasse farfalle su un album. Sebbene le immagini del bambino sembrano quiete, comunque si alimentano di movimento: c'è qualcuno che fa palpitare e sognare i movimenti. È lui che i miei occhi di ora tradiscono. Quando gli occhi del bambino prendono una parte delle cose, lui suppone che queste siano intere. (E come nei sogni, al bambino non importa se le sue immagini assomigliano a quelle della vita reale o se sono complete: lui procede come se lo fossero e basta). Quando il bambino guardava il braccio nudo di Celina sentiva che in quel braccio c'era tutta lei. Gli occhi di ora vogliono fissarsi sulla bocca di Celina e si trovano a non sapere qual'era la forma delle sue labbra rispetto alle altre cose della faccia; vogliono prendere una cosa e rimangono senza nessuna. Le parti hanno perduto la misteriosa connessione che le unisce, perdono il loro equilibrio, si separano e si blocca il gioco spontaneo delle loro proporzioni:

sembrano fatte da un disegnatore incapace. Se le viene in mente di articolare le labbra per vedere se trova parole, i movimenti sono falsi come quelli di una goffa bambola di spago.

C'è solo un momento in cui gli occhi di ora vedono bene: è il momento fugace in cui si incrociano con gli occhi del bambino. Allora, gli occhi di ora si precipitano voracemente sulle immagini, credendo che l'incontro sarà lungo e che arriveranno in tempo. Ma gli occhi del bambino sono difesi da un'innocenza che vive invisibile nell'aria del mondo. Tuttavia, gli occhi di ora persistono senza stancarsi. Ancora, prima di addormentarsi, il mio socio prova a ricordare il viso di Celina e allo smuovere l'acqua del ricordo le immagini che stanno di sotto si deformano come se fossero viste in specchi grossolani in cui si muovono le congiunture del vetro.

Mi sono appena reso conto che il ricordo è passato, quando sento una specie di fastidio fisico presente negli occhi, come un bruciore di lacrime che si sono seccate nelle palpebre.

Pochi giorni fa, all'imbrunire, dentro di me è successo qualcosa di bizzarro e senza precedenti. Prima, per quanto fosse strano quello che accadeva, trovavo sempre degli antecedenti: in qualche posto dell'anima era stato nascosto un principio di quell'evento, altre volte aveva già iniziato a fare le prove, nella mia esistenza, un passaggio -forse il tema- di quell'ultima rappresentazione. Ma pochi giorni fa, all'imbrunire, si è inaugurato in me uno spettacolo mai pubblicizzato prima. Non so se la compagnia teatrale avesse sbagliato teatro, o semplicemente lo avesse occupato. Se chiamassi la mia condizione in quei momenti "malattia", direi che non sapevo di esservi predisposto; e se questa malattia fosse stata un castigo, direi che avevano sbagliato il colpevole del misfatto. Non a caso sentivo un socio vicino a me. Per qualche ora io, completamente io, fui un'altra persona: la malattia portava con sé la condizione di cambiarmi. Io mi trovavo nella situazione di qualcuno che per tutta la vita ha pensato che la pazzia fosse fatta in un modo, e un bel giorno, quando si sente attaccato da lei si rende conto che la pazzia non solo non è come se l'era immaginata, ma che colui che ne soffre è un altro, è diventato un altro, e a quest'altro non interessa sapere com'è la pazzia. Lui si trova immerso in lei o lei è entrata dentro di lui e nient'altro.

Mentre non avevo ancora smesso completamente di essere quello che ero e mentre non ero chi ero stato chiamato ad essere, ebbi il tempo di soffrire pene molto particolari. Tra la persona che fui e la persona che sarei diventata, sarebbe rimasta una cosa in

comune: i ricordi. Ma i ricordi, man mano che diventavano del tipo che sarei diventato, nonostante mantenessero gli stessi limiti visuali e la stessa organizzazione dei dati, iniziavano ad avere un'anima diversa. Il tipo che io sarei diventato iniziava ad assumere un sorriso da usuraio, dinanzi alla valutazione che fa dei ricordi chi li porta a dare in pegno. Le mani dell'usuraio dei ricordi soppesavano altre loro qualità: non il passato personale, carico di sentimenti intimi e privati, ma il peso del valore intrinseco.

Poi veniva un'altra fase: il sorriso si oscurava e l'usuraio di ricordi non soppesava più nulla nelle sue mani. Si trovava di fronte a ricordi di sabbia, ricordi che segnalavano semplicemente che il tempo era passato: aveva rubato ricordi e tempi privi di valore. Ma giunse una fase ancora peggiore. Quando sul viso dell'usuraio spuntava un sorriso amaro per aver rubato inutilmente, gli rimaneva ancora un'anima. Poi arrivò la tappa dell'indifferenza. Il sorriso si cancellò e lui diventò chi era chiamato a diventare: un disinteressato, un vagone sganciato dalla vita.

All'inizio, quando all'imbrunire iniziai a ricordare e ad essere un altro, vedevo la mia vita passata come fosse in una stanza contigua. Prima io ero stato e avevo abitato in quella stanza; non solo, quella stanza era stata mia. Ed ora la vedevo da un'altra, e senza rendermi bene conto di quale distanza di spazio e tempo ci fosse tra le due. In quella stanza contigua vedevo il mio povero io di prima, quand'ero innocente. E non solo lo vedevo seduto al piano con Celina e la lampada da una parte e circondato dalla nonna e la madre, così ignare dell'amore mancato. Vedevo anche altri amori. Da tutti i luoghi e da tutte le epoche arrivavano persone, mobili e sentimenti, per una cerimonia che era stata cominciata dagli abitanti della sala di Celina. Ma sebbene al loro arrivo si mescolassero e si confondessero -come se venissero combinati pezzi di vecchi film- subito si isolavano e si riconoscevano e si raggruppavano quelli che erano appartenuti a una stessa sala. Si sceglievano con un istinto pieno di sicurezza -anche se riflessioni posteriori avessero dimostrato il contrario-. (Alcuni, nonostante queste riflessioni, rifiutavano di separarsi e alla fine non trovavano altro rimedio che adeguarsi. Altri insistevano e riuscivano a schiacciare le riflessioni. E ce n'erano altri che sparivano con la rapidità con cui il vento solleva un pezzo di carta dal nostro tavolo. (Alcuni, anche dopo queste riflessioni, declinavano indecisi, si portavano via i nostri occhi a seguire il loro volo e vedevamo che andavano a cadere in un altro luogo conosciuto). Con queste premesse posso dire che tutti i luoghi, tempi e ricordi che simpatizzavano e partecipavano a quella cerimonia, per quanto fossero uniti da fili e sottili relazioni,

avevano la virtù di ignorare completamente l'esistenza di altri che non fossero della loro stessa stirpe. Quando una stirpe provava il ricordo della sua storia, soleva restare molto tempo nel luogo contiguo a quello dove stavo io mentre osservavo. D'improvviso si fermavano, iniziavano una scena di nuovo o ne provavano una molto precedente. Ma i blocchi e i cambi bruschi erano attutiti come se gli inciampi fossero passi di seta ad inciampare. Non si vergognavano mai di essersi sbagliati ed il sorriso ci metteva molto a stancarsi o deformarsi, e si ripeteva mille volte. Continuamente, una sensazione di frenesia che cercava qualche dettaglio perso nell'azione animava tutto di nuovo. Quando un dettaglio strano recava la stirpe che corrispondeva all'intruso, quella anteriore svaniva; e se per un momento tornava ad apparire non mostrava risentimento.

La simpatia che univa queste stirpi sconosciute, disposte a malapena a guardarsi, era sopra alle loro teste; era un cielo d'innocenza e una stessa aria che tutti respiravano. In più, oltre all'essersi riunite in uno stesso luogo e in un tempo vicino per la cerimonia e le prove del ricordo, avevano qualcos'altro in comune. Era come una stessa orchestra che suonasse per balletti diversi: tutti ricevevano il ritmo che mostrava loro la respirazione di quello che li guardava. Ma chi li guardava -cioè io, quando mi mancava molto poco per iniziare ad essere un altro- sentiva che gli abitanti di quei ricordi, nonostante fossero diretti da chi li osservava e seguissero con una così incantata docilità i suoi capricci, nascondevano, allo stesso tempo, una volontà propria piena di orgoglio. Nel cammino del tempo che passò da quando essi agirono per la prima volta -quando erano ricordi-, fino ad ora, sembrava che si fossero incontrati con qualcuno che parlò loro male di me e che da allora avessero ottenuto una certa indipendenza; e adesso, anche se non avevano altra scelta che stare ai miei ordini, compivano la loro missione in mezzo a un silenzio sospettoso. Io mi rendevo conto che non mi volevano bene, che non mi guardavano, che rassegnatamente compivano il destino che avevo imposto loro, ma senza ricordare nemmeno la forma della mia persona: se io fossi entrato nella loro area, sicuramente non mi avrebbero riconosciuto. Inoltre, vivevano un tipo di esistenza che non mi permetteva di toccarli, parlare con loro, né di essere ascoltato; io ero condannato a essere qualcuno di adesso, e se avessi voluto ripetere quei fatti, non sarebbero mai stati gli stessi. Quei fatti appartenevano ad un altro mondo e sarebbe stato inutile rincorrerli. Ma perché non riuscivo a essere felice vedendo vivere quegli abitanti nel loro mondo? Sarà stato che il mio respiro li appannava o nuoceva loro, dal momento che io adesso ero malato? Quei ricordi saranno stati come bambini che improvvisamente

avessero sentito un'istintiva repulsione verso i loro genitori o pensavano male di loro? Io avrei dovuto rinunciare a quei ricordi come un cattivo padre rinuncia ai suoi figli? Disgraziatamente, qualcosa di questo genere succedeva.

Anche nella stanza che occupavo ora c'erano ricordi. Ma questi non respiravano l'aria di nessun cielo d'innocenza né erano inorgogliiti dal fatto di appartenere a qualche stirpe. Erano legati fatalmente a un uomo dalla "coda di paglia", e fra loro c'era la comprensione data dalla complicità. Questi non venivano da luoghi lontani né si muovevano a passo di danza. Questi venivano da sottoterra, erano carichi di rimorsi e strisciavano in un ambiente greve, anche nelle ore più luminose del giorno.

La storia che si sviluppò nella mia vita, dall'essere il bambino di Celina fino ad arrivare a essere l'uomo dalla "coda di paglia", è sconfortante e confusa.

Alcune donne vedevano il bambino di Celina, mentre conversavano con l'uomo. Io non sapevo che quel bambino fosse visibile nell'uomo. Ma fu lo stesso bambino che osservò e mi disse di essere visibile in me, che quelle donne guardavano lui e non me. E soprattutto fu lui che le attirò e le ingannò per primo. Poi le ingannò l'uomo avvalendosi del bambino. L'uomo imparò a ingannare come ingannano i bambini; ed ebbe molto da imparare e da copiare. Ma non tenne conto dei rimorsi, e del fatto che, sebbene gli inganni fossero diretti a poche persone, queste si moltiplicavano nei fatti e nei ricordi di molti momenti del giorno e della notte. Per questo l'uomo fingeva di fuggire ai rimorsi e voleva entrare nella stanza che aveva avuto prima, dove ora gli abitanti della sala di Celina avevano iniziato la cerimonia. Ma la tristezza per il fatto che quelle stirpi non l'amassero e nemmeno lo guardassero si espandeva continuamente, ogni volta che ricordava qualche persona ingannata. L'uomo le aveva ingannate con gli stratagemmi del bambino; ma poi il bambino aveva ingannato lo stesso uomo che lo usava, perché l'uomo si era innamorato di alcune delle sue vittime. Erano amori tardivi, come di lontana o leggendaria perversità. E questa non fu la cosa più grave. La cosa peggiore fu che il bambino, con la sua forza e il suo fascino riuscì a sedurre lo stesso uomo che diventò in seguito. Perché le attrattive del bambino furono più grandi di quelle dell'uomo e perché al bambino la vita piaceva più che all'uomo.

E fu durante le ore di quell'imbrunire, quando mi resi conto che non potevo più accedere alla cerimonia delle stirpi che vivevano sotto il cielo dell'innocenza, che iniziai ad essere un altro.

Dapprima avevo capito che i rappresentanti di quelle stirpi non mi guardavano, poiché io stavo dall'altra parte dei ricordi, dalla parte di quelli che avevano il dorso carico di rimorsi. Ed il carico era ricurvo come la gobba dei cammelli. Poi comprendevo che i due lati dei ricordi erano come i due lati del mio corpo: mi appoggiavo all'uno o all'altro, cambiavo posizione come chi non riesce a dormire, e non sapevo su quale dei due sarebbe caduta la fortuna del sonno. Ma prima di dormire dipendevo dai ricordi, come uno spettatore obbligato a presenziare al lavoro di due compagnie molto diverse, ignaro di quale palcoscenico e quali ricordi si sarebbero accesi per primi, di come sarebbe stata l'alternativa e delle relazioni fra quelli che recitavano, perché le compagnie avevano un locale e un impresario comune, partecipava quasi sempre uno stesso autore e lavoravano sempre un bambino e un uomo. Allora, quando seppi che non potevo prescindere da quegli spettacoli, e che nonostante fossero tanto imprecisi e avessero luogo in un tempo così confuso, avevano un'influenza così forte sulla vita proiettata verso il futuro, allora iniziai a essere un altro, a cambiare il presente e la strada del futuro, a essere l'usuraio che non soppesava più niente nelle sue mani e a provare a sopprimere lo spazio dove si producevano tutti gli spettacoli del ricordo. Ero molto pigro riguardo a ciò che provavo; non volevo avere sentimenti né soffrire di ricordi che fra di loro erano nemici inconciliabili. E siccome non avevo sentimenti, avevo perduto anche la tristezza nei confronti di me stesso: non ero triste nemmeno per il fatto che i ricordi occupassero un luogo inutile. Anch'io diventavo inutile, come se mi fossi messo a fare la guardia attorno a una fortezza che non aveva soldati, armi, né viveri.

Mi era rimasta solo l'abitudine di fare passi e guardare come arrivavano i pensieri: erano come animali abituati ad andare a bere in un luogo dove non c'era più niente. Nessun pensiero trasportava sentimenti: potevo tranquillamente pensare a cose tristi: erano solo pensieri. Adesso i ricordi mi si avvicinavano come se fossi disteso sotto a un albero e mi cadessero addosso le foglie: le avrei viste e ricordate perché erano cadute e le avevo addosso. I nuovi ricordi sarebbero stati come mucchi di vestiti che mi avessero messo in testa: lungo il cammino li avrei sentiti pesare su di essa e nulla più. Ero come quel cavallo smarrito dell'infanzia: ora trainava un carro sul quale chiunque poteva caricare cose. Non le avrei portate da nessuna parte e mi sarei stancato presto.

Quella notte, appena mi fui coricato, sollevai le palpebre e l'oscurità mi lasciò gli occhi vuoti. Ma in quello stesso momento iniziarono ad alzarsi scheletri di pensieri -non

so quali vermi avessero mangiato la loro tenerezza-. E nel frattempo a me sembrava di star aprendo, con la più pigra lentezza, un ombrello senza tela.

Così, passai le ore in cui fui un altro. Poi mi addormentai e sognai di stare in un'immensa gabbia insieme a persone che avevo conosciuto durante la mia infanzia. C'erano anche molti vitelli che uscivano per andare al mattatoio. Fra i vitelli c'era anche una bambina che avrebbero portato ad ammazzare. La bambina diceva che non voleva andare perché era stanca, e tutta quella gente rideva per la maniera in cui l'innocente voleva evitare la morte; ma per loro andare a morire era qualcosa che doveva succedere, e non c'era ragione di affliggersi.

Quando mi svegliai mi resi conto che nel sogno io stesso consideravo la bambina come i vitelli; io avevo la sensazione che fosse un vitello, non percepivo la differenza più che come una mera variazione di forma ed era molto naturale che venisse trattata come un vitello. Tuttavia, mi aveva commosso che avesse detto che non voleva andare perché era stanca; ed ero inondato dalle lacrime.

Durante il sogno, la marea delle angustie era salita fino quasi a affogarmi. Però ora mi trovavo buttato su una spiaggia, con gran sollievo. Ero sempre più felice, mano a mano che i miei pensieri palpavano tutti i miei sentimenti e mi trovavo ad essere me stesso. Non solo non ero più un altro, ma ero più sensibile che mai: qualunque pensiero, perfino l'idea di una brocca d'acqua, era pieno di tenerezza. Amavo le mie scarpe, che stavano sole, slacciate e sempre così amiche una al fianco dell'altra. Mi sentivo capace di perdonare qualsiasi cosa, perfino i rimorsi -più che altro erano loro che avrebbero dovuto perdonare me.

Non era ancora mattina. In me tutto si stava rischiarando prima del giorno. Avevo pensato di scrivere. Allora riapparve il mio socio. Anche lui si era salvato: era stato buttato in un altro luogo della spiaggia. Appena io avessi pensato di scrivere i miei ricordi, già sapevo che sarebbe apparso.

All'inizio, il mio socio comparve come al solito: sottraendosi alla sua presenza fisica, ma minacciando di entrare nella realtà sotto la forma volgare che assume qualsiasi persona che venga dal mondo. Perché, prima di quell'alba, io stavo in un luogo e il mondo in un altro. Tra il mondo e me c'era un'aria molto densa; nei giorni molto limpidi potevo vedere il mondo attraverso quell'aria e anche patire il rumore della strada e il mormorio della gente quando parla. Il mio socio era il rappresentante delle persone che abitavano il mondo. Però non sempre era ostile nei miei confronti e veniva

a rubare i miei ricordi e a speculare su di essi; a volte si presentava quasi al punto d'essere una madre che mi metteva in guardia riguardo a un pericolo e risvegliava il mio istinto di conservazione. Altre volte mi riprendeva perché non uscivo nel mondo; -e, come se mi riprendesse mia madre, io abbassavo lo sguardo e non lo vedevo-. Appariva anche in veste di amico che mi consigliava di scrivere i miei ricordi e ridestava la mia vanità. I momenti in cui lo apprezzavo di più erano quelli in cui mi suggeriva la presenza di amici a cui avevo voluto molto bene, e che mi aiutavano a scrivere dandomi consigli preziosi. Ero perfino arrivato a sentirlo, alcune volte, appoggiarmi una mano sulla spalla. Ma altre volte non volevo i consigli né la presenza del mio socio in nessuna versione. Succedeva in alcune fasi della malattia del ricordo: quando si aprivano le rappresentazioni del dramma dei rimorsi e quando volevo capire qualcosa sul mio destino attraverso le relazioni che c'erano fra ricordi diversi di epoche diverse. Se soffrivo dei rimorsi in gran solitudine, poi mi sentivo in diritto di un periodo più o meno lungo di sollievo; quella sofferenza era il pasto che più a lungo calmava le fiere del rimorso. E il piacere più grande era esaminare diversi ricordi per vedere se vi incontravo un segreto comune, se i diversi fatti erano espressioni equivalenti di uno stesso significato del mio destino. Allora tornavo a provare un dimenticato sentimento di curiosità infantile, come se fossi in una casa che si trovava in un angolo di un bosco dove avevo vissuto circondato da persone e ora girassi i mobili e scopriassi segreti di cui a quel tempo ero all'oscuro -forse ne sarebbero state al corrente le altre persone-. Questo era il compito che più desideravo svolgere da solo, perché il mio socio sarebbe entrato in quella casa facendo molto rumore e avrebbe spaventato il silenzio che si era posato sopra gli oggetti. Inoltre il mio socio avrebbe portato molte idee dalla città, si sarebbe preso molti oggetti, avrebbe cambiato le loro vite e li avrebbe messi a servizio di quelle idee; li avrebbe ridipinti e avrebbero perso la loro anima e i loro abiti. Ma la mia paura più grande era per le cose che avrebbe soppresso, per la crudeltà con cui avrebbe ripulito i loro segreti, e perché li avrebbe derubati della loro reale imprecisione, come per togliere l'assurdo e il fantastico a un sogno.

Era allora che schizzavo via dal mio socio; correvo come un ladro in mezzo a un bosco ripassando i miei ricordi, e quando credevo di essermi isolato iniziavo a ripassare gli oggetti e a cercare di contornarli con un'aria e un tempo passato per farli rivivere. Quindi sollecitavo la mia coscienza in direzione opposta a quella in cui avevo corso fino a quel momento; volevo ridare linfa a piante, radici e tessuti che probabilmente erano

già morti o disgregati. Le dita della coscienza non solo incontravano radici di un tempo, ma scoprivano nuove connessioni, trovavano nuovi muschi e provavano a seguire i rami. Ma le dita della coscienza entravano in un'acqua in cui erano sommerse le punte; e, dato che quelle terminazioni erano molto sottili e le dita non avevano una sensibilità abbastanza acuta, l'acqua confondeva la direzione delle radici e le dita perdevano la traccia. Alla fine le dita si liberavano della mia coscienza e cercavano da sole. Io non sapevo quale vecchio legame ci fosse tra le mie dita di ora e quelle radici, se quelle radici avessero predisposto a quei tempi che queste dita di ora sarebbero diventate così e avrebbero preso queste attitudini e queste vie di ritorno, per ritrovarsi di nuovo con loro. Non avevo molto tempo per pensarci, perché sentivo dei passi. Sicuramente il mio socio era dietro qualche tronco o nascosto nella chioma di un albero. Io tornavo a fuggire come se stessi scappando verso il centro di me stesso. Mi facevo più piccolo, mi raggomitavo e mi stringevo fino a che sarei diventato come un microbo inseguito da un dottore; ma sapevo bene che il mio socio mi avrebbe seguito, che anche lui si sarebbe trasformato in un altro corpo microscopico e avrebbe girato intorno a me, attratto verso il mio centro.

E mentre mi circondava, io sapevo anche a cosa pensava, come rispondeva ai miei pensieri e alle mie azioni; direi quasi che le mie idee chiamavano le sue. A volte io pensavo a lui con la fatalità con cui si pensa a un amico, e le sue idee mi invadevano inesorabilmente. Inoltre avevano la forza delle consuetudini del mondo. E c'erano consuetudini che mi provocavano una gran varietà di tristezze. Tuttavia in quell'alba mi riconciliai con il mio socio. Anch'io avevo una varietà di consuetudini tristi, e, anche se le mie non stavano bene con quelle del mondo, dovevo cercare di mescolarle. Poiché volevo entrare nel mondo, mi proposi di adattarmi ad esso e lasciai che un po' della mia tenerezza si spargesse sulle cose e le persone. Allora scoprii che il mio socio era il mondo. Non contava nulla il fatto che volessi separarmi da lui. Da lui avevo ricevuto il cibo e le parole. Inoltre quando il mio socio non era altro che il rappresentante di qualche persona -ora rappresentava il mondo intero-, mentre io scrivevo i ricordi di Celina, lui fu un compagno infaticabile e mi aiutò a convertire i ricordi -senza sopprimere quelli carichi di rimorsi- in forma scritta. E questo mi fece molto bene. Gli perdono i sorrisi che faceva quando io rifiutavo di mettere i miei ricordi in una griglia di spazio e di tempo. Gli perdono il suo modo di colpire col piede quando era spazientito dalla mia scrupolosa ricerca degli ultimi filamenti del tessuto del ricordo, fino a che le

punte si sommergevano e si perdevano nell'acqua, fino a che gli ultimi movimenti non lambivano nessun'aria né nessuno spazio.

In cambio devo ringraziarlo per avermi seguito quando di notte andavo sulla riva di un fiume a guardare scorrere l'acqua del ricordo. Quando attingevo l'acqua da un bicchiere ed ero triste perché quell'acqua era poca e non scorreva, lui mi aveva aiutato ad inventare recipienti in cui contenerla e mi aveva consolato contemplando l'acqua nelle varie forme delle ceramiche. Poi avevamo inventato un'imbarcazione per attraversare il fiume e arrivare all'isola dove stava la casa di Celina. Avevamo avuto pensieri che lottavano corpo a corpo con i ricordi; nella sua lotta molte cose si erano rovesciate e avevano cambiato posizione, ed è possibile che ci siano stati oggetti che si siano persi sotto ai mobili. Dobbiamo anche averne persi altri lungo il cammino, perché quando aprivamo il sacco del bottino, tutto era sì era trasformato in qualcosa di minor valore: restavano poche ossa e la piccola lanterna ci cadeva nella terra della memoria.

Tuttavia, la mattina seguente tornavamo a convertire in forma scritta il poco che avevamo messo insieme durante la notte.

Ma io so che la lampada che Celina accendeva in quelle notti non è la stessa che ora si accende nel ricordo. Il suo viso e le altre cose che ricevettero quella luce, sono accecate anche da un tempo immenso che si fece grande sopra al mondo. E nascosto nell'aria di quel cielo, ci fu anche un cielo del tempo: fu lui che levò la memoria agli oggetti. È per questo che non si ricordano di me. Ma io loro li ricordo tutti, e con loro ho attraversato l'aria di molte epoche, strade e città. Ora, quando i ricordi si nascondono nell'aria oscura della notte e si accende solo quella lampada, torno a rendermi conto che loro non mi riconoscono e che la tenerezza, oltre ad essersi allontanata, si è anche alienata. Celina e tutti quegli abitanti della sua sala mi guardano di sbieco; e se mi guardano dritto i loro sguardi passano attraverso di me, come se ci fosse qualcuno dietro, o come se in quelle notti io non fossi stato presente. Sono come visi di pazzi che da molto si sono dimenticati del mondo. Quegli spettri non mi appartengono. Sarà che la lampada e Celina e le sedie e il suo piano sono arrabbiati con me perché non sono più tornato in quella casa? Tuttavia, io credo che quel bambino se ne sia andato con loro e tutti insieme vivano con altre persone e sono loro che i mobili ricordano. Ora, io sono un altro, voglio ricordare quel bambino e non ci riesco. Non so come sia lui, visto da me. Mi è rimasto qualcosa di lui e conservo molti degli oggetti che furono nei suoi occhi, ma non riesco a trovare gli sguardi che quegli "abitanti" gli rivolsero.

## 2. LUCRECIA

Quando mi chiedevano come avevo fatto ad andare a vivere in un'epoca tanto lontana, mi dava un fastidio insopportabile. E se qualcuno mi interrompeva per farmi confondere con qualche dettaglio storico la collera mi faceva ammutolire, ed ero capace di abbandonare tavole appena servite.

L'ultima volta che fui interrotto stavo salendo una scala dietro a una suora vestita di nero. Lei camminava sciogliendo i passi contro gli scalini come se stesse scagliando utensili di coccio contro scaffali. Le sue scarpe avevano sporcato di polvere il bordo della sottana. (Io stavo tentando di toglierle un filo allentato che aveva vicino alla cintola). Sembrava che quella donna fosse molto stanca e che le costasse fatica coordinare ogni passo con ogni scalino. Non si girava verso di me neanche quando si fermava a riposare. L'avevo vista di fronte poco prima, ma non ricordavo esattamente il suo viso; volevo pensare che non fosse tanto brutta come mi era sembrata quando mi aprì il portone di ferro e i cardini fecero un rumore tanto orribile che dovetti mettermi gli indici nelle orecchie. Ora ricordavo solo una pappagorgia molto bianca che straripava da un collo molto stretto. Le avevo chiesto di Lucrecia e, poiché non sembrava capire lo spagnolo, estrassi da sotto il mantello una busta e gliela mostrai fino a che non ebbe letto l'intero nome.

Anch'io ero stanco. Mi sedevo su uno scalino e, quando udivo l'eco lontana dei passi della suora, mi avvicinavo a lei con qualche balzo e tornavo ad aspettare che si allontanasse.

Ora ne approfittavo per immergermi nella tranquillità di quei luoghi ed aspettavo che i miei occhi -i poveretti avevano dovuto vivere come bestie maltrattate- scegliessero un oggetto qualsiasi e lo inghiottissero lentamente. Quella stessa mattina, prima di entrare nel convento, avevano cercato di guardare un albero trovato al lato della strada, quando all'improvviso sentii un calcio terribile vicino a un rene, e subito un altro al fianco. Subito dopo essermi spostato dalla strada vidi passare un soldato a testa bassa; andava di fretta e sembrava molto pensieroso. Io aspettavo da un momento all'altro uno di questi incidenti e non sapevo quale di essi mi sarebbe stato fatale.

Smisi di sentire i passi della suora e pensai di averla persa di vista, ma stava solo riposando.

Le violenze che avevo subito e la stanchezza erano molto peggiori di quelli sofferti in un futuro molto lontano, nel secolo in cui nacqui e nel quale potei tornare. Appena giunto in quell'epoca credetti che quell'aria avrebbe ucciso il mio corpo. Inoltre, sono sicuro che il sole batteva sulla terra in modo diverso e che la frutta aveva un altro sapore. Tuttavia, la parte peggiore era la gente. Già in questo secolo ero stato abbastanza incline alla codardia, e avevo sentito tutti i miei organi contrarre le loro facce vergognose e piangere verso l'interno le lacrime più avvelenate. Più d'una volta mi mancò la generosità di consegnare la mia vita all'imbecille qualunque che mi dava una spinta e illustrargli il rispetto che doveva agli altri esseri umani. D'altronde, la colpa era anche mia: pretendevo di camminare come un sonnambulo per il centro della città. Ma quell'epoca mi obbligò a darmi una svegliata e a reagire. Quella stessa mattina, quando il soldato mi separò dalla strada così violentemente, lo rincorsi, lo raggiunsi e lo presi per un braccio; ma lui, senza guardarmi e con la stessa mossa con cui ritrasse il braccio, se lo passò sopra alla testa come a dire: "lasciami, che ho per le mani un affare formidabile". Allora giustificai la mia codardia pensando che non ero nato per insegnare a tanta gente.

Mi stavo stancando e mi vergognavo a pensare che per la suora non fosse lo stesso. Aveva iniziato a percorrere corridoi e dovevo seguirla da vicino per non perderla di vista. Riuscivo a malapena a soffermarmi brevemente sui pavimenti logori, i muri verdastri, il silenzio delle porte chiuse, le forme fugaci che si muovevano nell'oscurità di alcune stanze, i cortili inaspettati, le colonne sottili come gambe di esseri affamati o larghe come quelle di esseri sedentari.

Dopo aver visto tante cose, avrei desiderato accomodarle nella mia testa e lasciarle custodite così come le avevo trovate. Ma fu impossibile. Tutto appariva con incontenibile molteplicità. Quindi, decisi di mettermi a pensare alla mia solitudine. Mentre le mie gambe stanche mi chiamavano dal basso, io mi immaginavo che una persona amica le compatisse e mi intenerivo. Ma ora il mio unico legame con il mondo era la suora che andava avanti; lei, probabilmente, procedeva pensando a qualcos'altro, ma avrebbe ricordato -forse ad ogni angolo del corridoio- di essere seguita. Io continuavo a riconoscerla attraverso luoghi distinti come se vedessi la mia ombra: non mi sembrava strano che la mia ombra camminasse lontano da me, né che dovessi correrle dietro con le gambe stanche e senza sapere dove mi portava.

Ora iniziavo a vedere sempre più gente: attraversavano i corridoi, conversavano nei cortili e si appoggiavano alle colonne. Da una porta uscì un uomo che fece alcuni passi al mio fianco e subito entrò in un'altra porta e si lasciò cadere su una sedia. Portava un mantello verde e una piuma rossa su un cappello color cachi. Non so perché pensai di essere io quell'uomo, e di dovermi occupare delle sue faccende. Ma presto mi sentii camminare, guardai la suora e vidi il filo allentato bianco sul suo vestito nero.

Continuai per un bel po' a trascinarli sui pavimenti lisi. Alla fine la suora si fermò davanti a una porta frugando in una tasca della tonaca. Tirò fuori una chiave che mi parve troppo grande; entrò nell'oscurità e dopo un istante la vidi aprire un'imposta che lasciò entrare della luce attraverso i vetri dipinti di bianco. La stanza era piccola e dentro c'era solo un leggio. La suora uscì chiudendo la porta e lasciandomi in piedi con il leggio. Attraverso una parte raschiata del vetro vidi muoversi qualcosa; avvicinai un occhio e vidi due occhi di un azzurro molto chiaro che guardavano nella mia direzione. Ritrassi il mio, ma subito lo rimisi dov'era, poiché mi resi conto che quegli occhi non guardavano il mio. La persona aveva un'immensa capigliatura bionda disposta al sole. Gli occhi erano come oggetti preziosi. Io continuai a guardarle gli occhi e mi sembrò strano che le servissero anche per vedere. D'un tratto ebbi una contrazione allo stomaco: avevo riconosciuto una lettera che delle mani le porsero: era la mia lettera, quindi la donna degli occhi doveva essere Lucrecia. Subito mi concentrai fermamente su quella lettera che avevo recato e la trovai sporca e spiegazzata. Prima di strappare la busta sorrisse e cominciò a sollevare un dito verso la persona che aveva portato la lettera; io seguii la direzione del dito e lo vidi andare ad affondare nella pappagorgia della suora che mi aveva guidato. Mentre mi rendevo conto che quel gesto era affettuoso, Lucrecia si alzò e se ne andò con la suora. Pensai che sarebbero subito venute da me, ma passò parecchio tempo e io avevo voglia di sedermi sul pavimento. Appena lo feci, udii dei passi e per alzarmi mi aggrappai al leggio; questo barcollò dignitosamente, ma presto i suoi movimenti si accorciarono e si tranquillizzò. Entrarono due suore. Una di esse era quella che mi aveva guidato. Entrambe arrivarono fino a me ed io non riuscivo a spiegarmi come avessero fatto a non urtarmi, dato che procedevano con gli occhi bassi. Iniziò a parlare quella che non mi aveva guidato e disse:

-La signora Lucrecia...(nomi e titoli) le dà il benvenuto -sembrava di Madrid-. E le manda a dire che le spiace di non poterla ricevere oggi, ma...

Credo che fu qui che successe qualcosa d'imprevisto: la spagnola ritirò bruscamente le mani. Aveva spezzato la tranquillità con cui riposavano sul ventre una sopra all'altra. Quel movimento mi fece guardare in direzione del luogo da cui le mani erano fuggite. E allora vidi la punta della mia piuma -tenevo il mio cappello sottobraccio- e realizzai di averle fatto il solletico sulla pelle bianca delle mani tozze. Ora lei non sapeva dove metterle. Quindi, ritirai la piuma. La suora che mi aveva guidato si era voltata e sembrava che trattenesse a stento le risate, e la spagnola era arrossita e iniziò a ripetere l'ordine di Lucrecia. Ma, improvvisamente, facendomi un favore, seguì l'altra che già stava vicino alla porta. Io mi trovai nuovamente solo e aspettai ancora un po'. Quindi, apparvero altre due suore. Una di esse mi spiegò pressappoco lo stesso, ma aggiunse che Lucrecia mi avrebbe visto il giorno dopo e che mi avrebbero subito assegnato un alloggio. Nel frattempo mi invitarono a seguirle e ricominciai trascinarli per altri pavimenti di cortili e corridoi. Alla fine mi fecero entrare in un refettorio con sedie attorno a tavoli appena puliti. Mi dissero che a breve mi avrebbero servito il pranzo e mi sedetti vicino a una finestra. Quel tavolo era consumato e il suo legno rustico era sempre più bianco. In quel momento, guardando un paesaggio di montagna distendersi al sole, provavo una grande felicità nei miei reni stanchi. Mentre pensavo al riposo, i miei occhi s'intrattennero inseguendo da lontano un uomo a cavallo, andando a scoprire i suoi piccoli movimenti in mezzo alla grande quiete della terra. Essa, sdraiata a faccia in su con le sue montagne, era indifferente a tutto ciò che facevano gli uomini. D'improvviso, gli occhi mi sfuggirono verso un punto da dove udii dei passi e vidi venire una suora con una brocca di vino, un coltello e un pezzo di pane. Appena la suora se ne andò mi servii vino a fiumi, e quando lo assaggiai vidi con altri occhi tutte le cose di quel paese. Il giorno entrava dalla finestra con la sicurezza ingenua di un animale. Se fosse venuto a visitarmi un abitante di un altro pianeta gli avrei mostrato quel giorno come esempio di una mattina sulla terra.

Dopo aver mangiato mi fecero camminare verso un posto dove c'erano altri portoni appartenenti al convento. Davanti all'uscita e separata da una strada stretta c'era una lunga fila di stanze. Mi sistemarono in una di esse e aprirono una finestra munita di inferriate che si affacciava su un muro molto alto; era coperto da un'ombra verdastra, e tra esso e la finestra c'era un vicolo pieno di luce. Mi buttai sul letto, che era di legno scuro e aveva una coperta gialla. Mi faceva male la spalla perché pochi giorni prima mi avevano buttato a terra per prendermi i soldi e io ero caduto su una pietra. Lasciai la

Spagna con due uomini al seguito. Uno era alto, donchisciottesco, e lasciava una famiglia affamata che sembrava amare molto. L'altro era basso, camminava con la testa ferma un po' piegata in avanti, come se l'istinto gli indicasse una destinazione pericolosa; e si metteva con noncuranza un cappello piegato come una foglia secca. (Avevo iniziato a ricordare quello che ci era successo lungo il cammino, quando qualcuno entrò nella stanza e mise sul tavolo un candelabro a tre braccia; su una di esse c'era una candela nuova). Una delle prime notti dopo aver lasciato la Spagna, i miei compagni si ubriacarono e la mattina seguente mi dissero che i loro cavalli erano stati rubati. Quel giorno io cavalcai il mio e loro andarono a piedi. Ma la mattina dopo mi dissero che ci seguivano ladri di cavalli e che avevano rubato anche il mio. Parlarono anche di lealtà e tradimento. Quindi dissi loro:

-Io non sono interessato ad essere vostro compagno. E non dimenticate che se tornerete in Spagna senza di me verrete impiccati, e se tornerete con me io parlerò.

Da quel giorno avanzavano davanti a me, e ad una distanza tale da permettergli di parlare senza essere uditi. Facemmo quasi tutto il resto della strada su muli resistenti ma dal trotto scomodo. Pochi giorni prima di essere arrivati in questa città, i "ladri di cavalli" ci lasciarono di nuovo a piedi. E un giorno prima, gli uomini del mio seguito mi lasciarono molto indietro e io stavo proseguendo distrattamente quando mi sentii afferrare dai due, che mi tolsero la sacca e fuggirono correndo. In quel mentre vidi venire verso di me un altro uomo. Agguantai due pietre per difendermi, ma l'uomo passò correndo e capii che quelli che mi avevano derubato erano scappati di corsa perché lo temevano. Era una vergogna; potevo fare anch'io lo stesso, ma adesso avrei dovuto rincorrerli tutti e tre. Quando giunsi a casa dell'ambasciatore spagnolo, lui mi disse che i miei compagni mi stavano cercando, perché se io non fossi comparso non avrebbero avuto né lasciapassare né denaro.

Ricordavo questo guardando la coperta gialla e poi mi addormentai. Dopo un po' fui svegliato dal mormorio di molte voci: veniva dalla direzione della stradina. Mi alzai a chiudere la finestra e vidi una fiera. Guardai a lungo tutte le cose e mi decisi a girarmi e scendere a comprare una piantina; le sue foglie sembravano merlettate ed erano piatte. Ci misero molto a vendermela e io ero angosciato dalla ressa della folla e dalle baruffe. Di fianco a me c'era un tipo vestito di blu e provai una sorta di terrore riguardo alla possibilità che quel completo fosse mio e che sarei diventato quel tipo. Alla fine uscii con la piantina sulla testa; mi costò molta fatica difenderla, con una mano tenevo la

pianta e con l'altra stringevo la mia sacca alla cintola. A una ragazza venne in mente di farmi il solletico sotto al braccio che tenevo sollevato. Misi la piantina sul tavolo, vicino al candelabro e mi coricai di nuovo. Quando mi svegliai era ora di cenare e di bere vino. Ora il refettorio era pieno di gente e di confusione. Quasi tutti i tavoli avevano tutti e quattro i lati occupati e ognuno aveva un candelabro a tre braccia con tre candele accese. La luce non si spingeva molto sopra alle teste. Tutti mangiavano vicino alle candele e sembrava che mangiassero la luce. Andai in un posto dove c'era molta gente attorno ad ogni candelabro e le fiamme erano più tranquille. Mi sedetti di fronte a un vecchio; di fianco mangiava un bambino di circa sei anni, e il poveretto faceva grandi sforzi per non addormentarsi. A volte si dondolava e io temevo che cadesse. Il nonno lo guardava sorridendo e iniziò a parlarmi, ma io non riuscivo a spiegargli che non sapevo l'italiano. Le suore, mentre camminavano e servivano ai tavoli, spezzavano le luci; ma nessuna veniva dalla mia parte. L'anziano mi offrì del vino nel bicchiere del bambino. Lui dormiva e non si rendeva conto di niente, ma una volta che stavo per servirmi vidi il bicchiere incollato alla sua bocca: sembrava che non mandasse giù niente e che la poca attenzione che gli era rimasta la usasse per seguire i dondoli che faceva col bicchiere. Si svegliò un pochino quando la suora che mi serviva gli toccò il braccio e gli fece rovesciare il vino. Quando se ne andarono l'anziano si alzò dal tavolo con molte manovre e una delle fiamme arrivò a bruciacchiare un po' dei suoi capelli bianchi. La candela della mia stanza aveva una fiamma che si muoveva come se facesse segnali e tutto il pavimento, comprese le assi, faceva giravolte seguendo il movimento delle ombre. D'un tratto mi svegliai perché il vento che tirava aveva fatto sbattere la finestra. La luce si agitava disperatamente, voleva saltar fuori dalla candela. Anche nel sogno che avevo appena fatto c'era vento; ricordo solo un albero che era stato sradicato e passandomi vicino mi aveva colpito la testa con un ramo. Fischiettava allegramente e io sapevo che pensava: "vado dietro al vento, vado dietro al vento"... Ora la luce era più tranquilla e a malapena faceva muovere sulla parete l'ombra della piantina. Ma lei, con le sue foglie merlettate, così piatte e quiete, avrebbe preferito guardarsi allo specchio. Io chiusi gli occhi e trovai quelli di Lucrecia. Il loro colore azzurro sembrava essere sbiadito a causa dell'attrito con le palpebre. In quel momento fui infastidito dalla luce della candela e mi alzai a spegnerla. Nell'oscurità i miei occhi non volevano chiudersi e mi misi a ricordare storie di occhi. In un futuro molto lontano, nel mio secolo, c'era una domestica che si puliva un occhio, che era di vetro e le cadde dalle mani; le si ruppe e

lei piangeva. Allora io pensai: “sta piangendo con un occhio solo”. Tornai all’epoca precedente e al giorno in cui vidi degli occhi guerci. Camminavo in un vicolo e mi fermai a guardare scritte di diverse dimensioni scarabocchiate su un muro. Poi mi girai e vidi alle mie spalle una porta aperta e in fondo a una stanza un uomo seduto; c’era qualcosa di orribile nei suoi occhi, ma non capivo bene se fossero orbite vuote o carnosità debordanti. C’era un cane buttato ai suoi piedi e l’uomo appoggiava le mani a un bastone; mi sembrò che sorrisse e in un attimo si alzò, colpì il cane con un piede, prese il bastone con un braccio e mentre si dirigeva verso di me si toglieva dagli occhi due metà di guscio di noce. I suoi occhi erano azzurri e lui mi spiegava qualcosa che non capivo; indicava due piccoli buchi che aveva al centro dei gusci e mi diceva che guardando da lì aggiustava il suo punto di vista e correggeva non so quale difetto. Poi ricordai che un cognato di Lucrecia si era innamorato di una cugina di lei. La cugina lo aveva rifiutato dicendogli che non valeva neanche un occhio del fratello (un altro cognato di Lucrecia). Lui, offeso, decise di togliere gli occhi al fratello, ma riuscì solo a toglierne uno. Poi, lo sposo di Lucrecia -il terzo fratello- diede a quello rifiutato una frustata tanto forte da staccargli un occhio; e così il risultato fu di due fratelli guerci. D’un tratto mi trovai di nuovo davanti gli occhi di Lucrecia e li vidi invasi da lacrime salate; continuavano a lavarne l’azzurro. E alla fine quegli occhi erano tanto consumati quanto i pavimenti su cui mi ero trascinato quella mattina. Tuttavia, prima di passare al sonno, vidi i suoi occhi come se avessero delle molle e udii una maestra che diceva: “Gli occhi sono le sole parti doppie del corpo che girano insieme”.

Il giorno dopo, appena mi svegliai, vidi la piantina circondata dalla mattinata. Andai a lavarmi nell’angolo dove stava il gabinetto e vidi che la piantina si era fatta riflettere dallo specchio. Devo aver passato molto tempo seduto sul letto con l’asciugamano tra le mani, e poi pensai di aprire la porta. Poi, mentre portavo verso l’inferriata della finestra la piantina e le mie mani avvolgevano tutto il vaso, mi vennero in mente queste parole: “Poverina, così frivola e così amata”. Io avevo avvicinato la sedia alla finestra e avevo gli occhi fissi sul muro verdastro di fronte, quando entrò nella mia stanza un gattino bianco e nero; aveva due buchi nelle orecchie e lì gli avevano legato due fiocchi di un verde sporco che gli ricadevano sgualciti. Lo accarezzai, lo misi al lato della piantina e pensai che ero in Italia. A tratti c’era un po’ di vento e la piantina muoveva le foglie; intanto, il gattino si lavava il muso e muoveva i suoi fiocchi sgualciti. Io avevo iniziato a dedicare a quei due esseri un affetto scrupoloso.

Di pomeriggio Lucrecia mi mandò a cercare. Il suo vestito era tanto largo che non vedevo nulla del mobile dove stava seduta. Aveva una serietà un po' picaresca e guardava le suore che la circondavano. Ma mentre sollevava le sopracciglia e apriva tutta la chiarezza degli occhi mi domandò:

-Durò molto il suo viaggio?

Raccontai del fatto dei ladri di cavalli e risero. Quando dissi che il trotto dei muli era scomodo, Lucrecia fece dei piccoli movimenti con la testa; all'inizio sembrava che annuisse e poi sembrava che pensasse al trotto di qualche mulo. Quando raccontai loro del furto della sacca all'inizio si rammaricarono ma poi risero. E d'un tratto Lucrecia si fece seria e impallidì. Alzò una mano come per dire qualcosa e le suore si girarono verso di lei preoccupate, ma lei le tranquillizzò sorridendo e mi disse:

-Sono molto curiosa di sapere come saranno i libri che faranno in Spagna e quello che diranno di me.

Io presi fiato e lei mi permise di parlare.

-Io fui incaricato di scrivere qualcosa su di lei, qualcosa che testimoniassero che l'ho vista in questo convento... e la sua gentilezza...

Non trovavo le parole adatte. Ma lei sorrise, inclinò la testa da una parte e bruscamente mi disse:

-Lei non ha paura che l'avveleni?

Ci zittimmo tutti per un attimo e poi ci mettemmo a ridere. Quindi, io dissi:

-La mia fiducia in...

Mi interruppi di nuovo e lei rispose:

-“Io so che lei prova i nostri vini con molta fiducia”

Ancora risate.

M'imbarazzai del fatto che gliel'avessero raccontato. Ma subito mi rasserenai e quando ebbi recuperato la calma iniziai a spiegare:

-In questo paese sento come una mancanza d'aria, ma appena bevo del vino respiro meglio.

Allora Lucrecia, rivolgendosi a una suora e con un'aria esageratamente compassionevole, disse:

-Lui ha bisogno del vino come dell'aria.

Le risate si fecero più forti e la mia vergogna più grande. Ma mi passò con queste sue parole:

-Ha gli occhi del poeta!...Gli occhi del gatto vedono nell'oscurità...

Quest'ultima cosa la disse come prendendo le distanze da sé stessa mentre spegneva il sorriso e abbassava le sopracciglia. Poi s'alzò in piedi e mi accomiatò.

Quella notte, una delle volte che mi svegliai, risentii le parole: "Ha gli occhi del poeta". E quando ricordai l'istante in cui Lucrezia impallidì e accennò un gesto con la mano, pensai che avesse fatto un gesto inaspettato e il cilicio le si fosse fuso troppo nella carne.

La mattina dopo tornammo a riunirci alla finestra con la piantina e il gattino. Io ero venuto per occuparmi di Lucrezia e ciononostante passavo il giorno con loro. Venne anche a interromperci una bambina musona; avrà avuto sui dieci anni e parlava con molte a e usava già i suoni pastosi degli italiani adulti. Io misi mano alla borsa e le diedi una moneta. Lei la gettò a terra e la moneta rotolò sotto al letto. Mentre faceva i capricci andò alla finestra e afferrò il gatto. Prima che uscisse, quando sembrò essersi calmata, le offrii un'altra moneta. Lei la prese, lasciò il gatto a terra e si mise a cercare quella che era caduta sotto al letto. Poi se ne andò senza il gatto e dopo un po' venne a portargli una ciotola di latte. Alla fine della mattinata se ne andò con il gatto e a me rimase la piantina. Al tramonto io uscii a camminare e quando passai davanti a una catapecchia che aveva all'entrata una grande tenda rossa molto sporca, vidi davanti a essa la bambina; era seduta per terra e fra le gambe aveva una catinella e giocava con l'acqua. Parlava da sola e si guardava cadere le gocce d'acqua dalle mani come fossero pietre preziose. Appena mi vide entrò senza salutarmi e subito dopo apparse sorridendo mano per mano con la madre: era alta e una specie di veste lilla sorreggeva la sua grande quantità di carne. Si spostava i capelli che le cadevano sugli occhi e voleva essere gentile. Ma la figlia mise un piede nella catinella e lei le tirò un manrovescio in testa. Io stavo tirando fuori la borsa e la bambina venne piangendo a prendere la moneta che io le stavo per dare. In quel momento uscì dalla tenda sporca un soldato; si ripiegava i baffi verso il basso e guardava con condiscendenza. Presi per mano la bambina e feci loro un gesto -con un dito, come se rimestassi una pentola- per dire che avrei fatto un giro con lei. La madre annuì e iniziammo a camminare verso un cumulo di pietre. Voleva che io ne lanciassi delle altre molto grandi e si divertiva quando gli schizzi erano alti. Presto fui stanco e sudato, e tornammo. Quindi, vidi uscire da dentro la tenda il soldato, ma era senza uniforme, aveva i baffi all'ingiù ed era di malumore. Io lasciai la bambina e me ne andai subito. Il giorno dopo tornai ma la bambina non voleva giocare -aveva le manine

calde ed il viso molto arrossato-. La madre mi disse qualcosa che non capii; poi uscì il soldato in uniforme e con grande sorpresa vidi apparire, subito dopo, lo stesso uomo senza uniforme, come se fosse doppio. Non mi era venuto in mente che potevano essere fratelli. Il soldato era stato in Spagna e parlava un po' di spagnolo; mi disse che la bambina stava male e le avrebbero fatto un salasso. Quella notte parlai con la suora che aveva tirato indietro le mani per il solletico della mia piuma e le chiesi se non fosse possibile contattare un bravo medico dato che volevano fare un salasso a una bimba molto magrolina. Lei sollevò entrambe le mani e rispose:

-Bisogna fare un salasso ad ogni modo e quanto prima; se c'è il diavolo nella bambina, scapperà fra il rosso del sangue.

Dopo essere andato a letto e dopo che la luce della candela era rimasta a guardare la coperta gialla, pensai a quanto sarebbe stato difficile battersi con quei medici. Avrebbero detto: "E le chi è per...?" Neanche per un istante pensai di dir loro che ero del XX secolo. E, nel caso in cui si fossero accorti della mia vita passata, sarei stato in grado di spiegare qualcosa del mio secolo? Molte volte pensai a tutte le cose che utilizzavo in quell'epoca, e a quanto poco le conoscessi. Ora, nel Rinascimento, non sapevo produrre nemmeno un'aspirina.

Il giorno dopo, di pomeriggio, mi dissero che la bambina era grave. Tornai la notte e sentii i singhiozzi della madre, che a volte li interrompeva per cantarle qualcosa. Io non avevo il coraggio di entrare e sentivo un profumo molto intenso che doveva essere di una dama il cui vestito lussuoso vidi attraverso la tenda semiaperta. Pensai perfino che fosse Lucrecia; ma in quel momento spuntò da un buco della tenda un occhio gigante, e un orecchio peloso che si muoveva e mi indicava. Era uno dei muli che portavano ai cortei e che stavano profumando con degli unguenti. Il soldato mi mise una mano sulla spalla e mi fece passare. Al capezzale della bambina c'era una sola candela e, dietro alla madre, stavano disposte in cerchio donne con rosari. Io uscii subito. Il soldato e il fratello non piangevano. Io non credetti di poter resistere e me ne andai verso un muro solitario e mezzo demolito; tirai fuori il fazzoletto ma non riuscii a piangere. Il soldato mi indicò, alla luce della luna, una montagna più o meno vicina. Ai suoi piedi c'era un sentiero che portava a una vallata. Lì avrebbero seppellito la bambina.

Il giorno dopo venne nella mia stanza la suora dalle mani tozze. Portava una bottiglia e mi disse:

-La signora Lucrecia le manda questo vino perché non le manchi l'aria, e dice di berlo con fiducia.

Io avevo già pensato di andare alla tomba della bambina, e ora che vedevo la bottiglia mi venne in mente che avrei potuto portare anche del cibo e passare il resto del giorno nella vallata. Poco dopo ero già in marcia con un pacchetto in mano e la bottiglia inclinata sotto l'altro braccio e contro il corpo come se portassi una bambina di pochi mesi. Il sentiero era tranquillo, polveroso e pensavo: "Sarei stato capace di andarci senza vino? O di lasciare nella tomba la bottiglia ancora chiusa? Questo non sarà un pretesto per il piacere di bere e della solitudine di una vallata?". Ero quasi arrivato quando vidi due uomini; pensavo che si stessero nascondendo e che sarebbe successo lo stesso di quando mi avevano rubato la sacca. Quindi mi girai. Mi sentivo umiliato per il fatto di dover camminare piano e tornare indietro col pacchetto e la bottiglia. Ma presto incontrai il soldato, che veniva con il mulo e gli chiesi di accompagnarmi alla tomba della bambina. Quando arrivammo alla valle non c'era nessuno. Se fossi stato solo ci avrei messo un po' a trovare la tomba; era sotto a un albero con la chioma di un verde chiaro. La terra nera, appena rimossa, era circondata dai paletti bianchi di un recinto che sembrava un lettino. La croce era un po' inclinata in avanti, come se guardasse verso il basso. Il soldato era a qualche metro da me e non era sceso dal mulo. Io iniziai a sentirmi male; guardavo la terra, ma, siccome supponevo che il soldato stesse guardando me, non sapevo che fare. Non mi veniva in mente nessun gesto per fare omaggio alla bambina; avrei volentieri profumato la terra irrigandola con il vino. Ma non sapevo cosa avrebbe pensato il soldato. Non avevo neanche voglia di mangiare, ma dovevo spostare il pacchetto da lì, perché avrebbero potuto rovesciarlo i cani, profanando la tomba. Magari sarei tornato il giorno seguente e avrei portato il gattino e la piantina.

Il soldato passò gran parte del viaggio di ritorno mangiandosi il contenuto del pacchetto e bevendosi il vino. Quando lui iniziò a mangiare a me venne un gran appetito, ma non mi sembrava il caso di chiedergli un po' di quello che gli avevo dato io. Poi mi ero immerso nei miei pensieri ed ero riuscito a ricordare molte cose sulla bambina, ma d'un tratto mi risvegliai: fu quando il soldato frantumò la bottiglia contro le pietre. Poi lui, con la bocca ancora piena, mi disse:

-Non sono mai riuscito a sapere se fosse mia figlia o mia nipote.

Mi inchiodai sul sentiero; e mentre mandavo giù quello che avevo appena sentito vedevo camminare il mulo fra le pietre e ricordavo una donna che usciva da un locale che avevo visto nel mio secolo. Corsi fino al soldato e gli domandai:

-E suo fratello che dice?

Lui mi guardò mentre il suo naso aquilino picchiava al ritmo i passi del mulo e mi rispose:

-Lo stesso.

Era il tramonto; io avevo fame e andai in un'antica taverna. C'era poca luce e di fronte a me si sedette un venditore di anatre. Posò in terra il gruppo che portava. Avevano le zampe legate, ma continuavano a starnazzare e si spostavano. Dopo i primi bicchieri iniziai a pensare a Lucrecia. Provavo piacere nel ricordare quello che aveva detto sui miei occhi. Io tornai a pensare che quando impallidì doveva aver sentito il cilicio fondersi nelle sue carni bianche.

Quando terminai l'ultima bottiglia era da un po' che mancava il venditore di anatre. Camminai in mezzo alle cose illuminate dalla luna; arrivai alle pietre vicine alla palude e mi ci sedetti sopra come su una poltrona.

La notte lasciava che io stessi dentro di lei, ma era poco serio ammirarla; io ero intontito da quei cibi e quei vini che mi aveva portato al tavolo un giovanotto zoppicante che all'inizio inciampava nelle anatre. Ma non importava: la notte sembrava comunque indifferente e cadaverica. Guardai la luna e ricordai di averla vista per la prima volta con un telescopio quando nel mio secolo avevo già compiuto quarant'anni. In quel paesaggio bianco e come cimiteriale vidi le ombre di immense montagne e mi si gelò il sangue. Non riuscivo a pensare di guardare un paesaggio che non appartenesse alla Terra e mi sembrava che avrei dovuto pagare quell'audacia con la follia. Mi sorpresi con gli occhi sulla palude e decisi di tirarvi una pietra; mi allungai a prenderne una triangolare e scura che avevo vicino alla mano e d'improvviso quella saltò. Prima di rendermi conto che era un rospo, la "pietra" ebbe il tempo di continuare a saltare ed arrivare al bordo dell'acqua.

Dopo essermi coricato sentii la testa appesantita dall'idea della bambina. Iniziai a piangere come quelle piogge lente che durano tutta la notte. Ma non piansi solo per la bambina. Piansi perfino per le montagne della luna. Ero disteso sul fianco sinistro e dall'occhio destro mi uscivano lacrime che quando saltavano il cavalletto del naso cadevano sul cuscino; altre arrivavano fredde alla guancia sinistra. Dormii poco. E

quando mi svegliai piansi di nuovo. D'improvviso realizzai che volevo ricordare più cose per poter continuare a piangere. Allora smisi di piangere.

La mattina seguente, quando mi svegliai, ricordai che mi ero ripromesso di portare il gattino e la piantina alla tomba della bambina. Ma in quel momento quell'idea divenne insopportabile e decisi di andarmene da lì il più presto possibile. Andai a dire alle suore che me ne sarei andato quel giorno e che lo comunicassero a Lucrecia. Lei mi mandò a cercare circa due ore più tardi e mi chiese perché me ne andavo. Io le risposi:

-Non voglio approfittare della sua ospitalità.

Lei mi guardò con un sorriso che voleva dire: "A te non importa di approfittare dell'ospitalità né del vino". Ma le sue parole furono queste:

-Bugiardo! Lei se ne va perché è sconvolto dalla morte della bambina.

Fui molto sorpreso. Quindi, lei mi diede una busta e aggiunse:

-È per la Spagna e le servirà come lasciapassare.

Poi mi diede una borsa blu ricamata che aveva in tasca. Era denaro. Mi rallegrai esageratamente. Non volevo più aspettare, mi accomiatai sbrigativamente e uscii di corsa verso la mia stanza col desiderio di vedere il denaro che mi aveva dato e di contarlo. Covavo anche la speranza che in quelle monete ci fosse qualcosa in più di Lucrecia e pensai che toccandole avrei trovato qualche segreto. Quando aprii la porta della mia stanza entrò il gatto. Mi sentii male, ma svuotai la borsa sulla coperta gialla e decisi di mandar via il gatto. Lui si mise sotto al letto e io mi decisi a metter mano alle monete. Me ne cadde una a terra e il gattino uscì correndole dietro. Gliela tolsi, ma mi cadde di nuovo e si mise a rotolare sotto il letto, nel posto dove era caduta quell'altra che aveva buttato la bambina. Io dovevo dimenticare tutto e mi sembrava che fosse come ammazzare un'intera famiglia di innocenti. Quando uscii da sotto il letto con la moneta urtai il tavolo e feci traballare la piantina. Ma non importava, raggruppai tutte le monete e uscii correndo.

Mi accompagnò la stessa suora del primo giorno e prima che terminassimo di percorrere quegli stessi cortili e corridoi, avevo perso tutta l'allegria. Quindi, iniziammo a scendere le scale. Io pensai ai pericoli del cammino e mi venne voglia di tornare indietro. Ma non avrei potuto restituire a Lucrecia né la lettera né il denaro. Inoltre, non avrei voluto imbartermi nei miei innocenti, anche se ripensai a quanto avrei sofferto per averli traditi. Ma subito mi tornò l'idea del cammino. La borsa nuova era pesante. Quando la suora arrivò al portone alzò lo sguardo e mi sorrise. Io non fui capace di

comprendere quella gentilezza e le sorrisi con un'espressione idiota, poiché la mia testa era già in marcia. Il rumore che fece il portone di ferro mi trapanò le orecchie.

### **3. DIARIO DEL MASCALZONE**

Una notte, l'autore di questo lavoro scopre che il suo corpo, che chiama "il mascalzone", non è suo, e che anche la sua testa, che chiama "lei", conduce una vita parallela: è quasi sempre piena di pensieri altrui e solitamente va d'accordo con il mascalzone e con chiunque altro.

Da allora l'autore cerca il suo vero io [e scrive le sue avventure.

F. H.

Nota: l'autore insegue il suo vero io tutti i giorni, ma scrive solo qualche volta; i giorni in cui scrive sono contrassegnati da un numero, non da una data. La forma è quella del diario].

Giorno 1

Quando ero bambino vidi un malato al quale mostravano la sua mano dire che apparteneva a qualcun altro.

Alcuni mesi fa scoprii di avere quella malattia da molti anni. Può darsi che fosse iniziata quella notte della mia infanzia in cui, dopo aver spento la luce, vedevo la mano di quell'uomo muoversi per conto suo e nascondevo le mie fra le coperte. Poi nascondevo la testa; ma continuavo a pensare che la mattina seguente quella mano avrebbe potuto prendere le mie, distratte, dal piccolo cortile di tasti bianchi e neri del piano di Celina. E credo fu un'altra notte quella in cui iniziai a sentire solitudine, nelle mie mani. Chiesi a mia madre di accendere la luce per sistemarmi le coperte e ne approfittai per guardarmi le mani: le vidi come se non le avessi mai guardate, le trovai strane e temevo che non fossero mie. E per di più mia madre mi disse: "Sembrano le mani di uno scavatore, non te le lavi mai prima di andare a letto".

Non so quando dimenticai la mano del malato; ma lei, nascosta fra altri ricordi, deve aver lavorato nei miei sogni, nei miei giochi e deve aver ingannato le mie mani, deve averle portate, tenendole per mano, chissà dove o da chi, e deve aver portato queste altre. Quella mano non si fermò mai; e nella notte di qualche mese fa mi sentii come se tutto il mio corpo fosse di un altro. E poi, ancora peggio: scoprii che il mio corpo apparteneva a qualcun altro già da qualche anno. Aveva pensato e scritto a mio

nome, e ora perfino il mio nome ha un altro significato e sembra suo, di questo corpo con cui sono stato complice tanto a lungo e che ho finito per chiamare “il mascalzone”.

Da bambino non prestavo molta attenzione al mio corpo. Lo guardavo quasi con indifferenza, ma a volte lo trovavo buffo e sentivo nei suoi confronti quella pena che si prova verso qualcuno afflitto da una malattia incurabile. Molte volte cercavo di fargli schivare i pizzicotti, di farlo fuggire dalle botte e lo accompagnavo negli angoli del castigo. Lui si divertiva a chiudere gli occhi, a buttare un ago e cercarlo a tastoni, o ad avvicinare gli occhi sbarrati al pavimento o alle pareti per vedere da vicino le cose molto piccole.

Ma ora non voglio perdermi nei ricordi. Ho altre cose importanti da scoprire. D'altro canto, oggi non riesco nemmeno a pensare. Domani mi alzerò presto e comincerò a cercare il mio io, il mio vero io; voglio sapere dove e come vive in questo continente misterioso, in questo corpo, in questo mascalzone.

## Giorno 2

Nonostante mi fossi ripromesso di cercare il mio io la mattina seguente, ho iniziato ad inseguirlo quella stessa notte. E non solo nel mio corpo, ma anche nel seminterrato dove vivo. Bisogna passare per una porta piccola come quella che nelle barche conduce sotto coperta; si scendono dei gradini, e anche le stanze, dai soffitti bassi attraversati da tubi, fanno pensare a una barca. E se la mattina vengo svegliato dalla lavatrice, l'illusione della solitudine in alto mare è completa.

Quella notte, per non svegliare la mia signora, ho dovuto cercare il mio letto a tentoni, impegnandomi e facendo acrobazie per evitare gli ostacoli. Ma, improvvisamente, nella luce debole, qualcosa mi ha sorpreso: nell'istante in cui mi sono reso conto che la mia signora non c'era, il suo letto, fatto con cura e col suo cuscino ben sistemato, mi ha dato l'impressione di dormire innocentemente, coricato su sé stesso. Ed è stato in quel momento, quando ho notato l'orlo della coperta ripiegato con una certa tenerezza, che sono stato assalito dalla sensazione di stare solo col mio corpo, di doverlo tenere d'occhio come un compagno inaffidabile e doverlo rimproverare per la sua slealtà.

Ho acceso una piccola luce, sotto al letto. La tengo lì per non svegliare mia moglie quando il mascalzone vuole alzarsi nel mezzo della notte. Al momento di farlo alzare in piedi, quasi al buio -la luce, un piccolo lumino, illuminava solo le scarpe-, mi

sono reso conto che era circospetto e nervoso come un bandito che avverte l'arrivo della polizia. Sono sicuro che camminasse da una parte all'altra senza motivo; io sono riuscito a vedergli le toppe sui pantaloni e l'espressione sfacciata. Poi, mentre ero distratto, ha acceso la luce di una lampadina su un tavolo, è andato in fondo alla stanza e ha afferrato una bottiglia di vino buono che aveva portato la mia signora. Quindi -questa volta suppongo di essere stato io-, l'ho obbligato a sedersi a un tavolo con l'intenzione di interrogarlo.

Per prima cosa, chi lo aveva informato del mio piano? Lui si era attaccato alla bottiglia e successe come molte altre volte: è arrivata la mia signora a salvarlo, con quella strana connessione che ha lei con lui per mezzo del mio io, o a prescindere da lui, e che io non capisco mai bene. D'altra parte, chi aveva avvisato anche lei? Credo di averlo scoperto quella stessa notte.

Quella mattina, appena la mia signora è salita "sul ponte", e io sono rimasto solo col mio corpo, ho avuto il mio bel da fare con lui, come fosse il compagno di un lungo viaggio al quale dovevo controllare le tasche e rimproverare qualcosa.

Quella prima mattina ho avuto la sensazione che lui fosse innocente, che fossi io a tradirlo, e ho constatato che dovevo pensare bene a quello che stavo facendo prima di procedere. Questo mi ha fatto ricordare quello che mi succedeva con alcuni colleghi mentre mi dirigeva a quel lavoro che ho lasciato poco tempo fa; ora lo capisco meglio.

Le strade vicine a quella del mio ufficio erano maledette. Sapevo che quando sarei entrato lì avrei trovato una persona orribile, codarda e falsa, che mi riempiva di angoscia. Quella persona ero io. Se per strada veniva vista da dei colleghi -se mi vedevano li schivavo-, sia che li apprezzasse sia che li detestasse, la mia persona artificiale si dirigeva insistentemente verso di loro, cordiale e spiritosa. Quello era il mio corpo. No, era questo corpo solitario come un cane rabbioso, che una volta mi scambiarono, che non sapevo da dove provenisse, né quale fosse la sua storia. Perché fa così fatica a uscire da sé stesso, e quando lo fa lo fa con tanta violenza e in modo così poco naturale? Perché è codardo, pigro, e gli è così difficile ascoltare gli altri, e sperare di comprenderli, e poi parlare con loro in modo ragionevole, tranquillo e fermo?

Perché questa difficoltà ad improvvisare in presenza delle persone? Da dove gli viene quella paura che lo blocca davanti alle persone conosciute, quelle cordialmente spiritose, quelle che schivano il silenzio, che non lasciano passare molto tempo senza parole, senza alcuna manifestazione esteriore?

Perché gli fa paura il vuoto nella conversazione e il tempo che passa senza risposte? È perché ha qualche oscura difficoltà di relazione?

Se sa di essere fisicamente inadeguato per spuntarla in una rissa, sa anche di essere capace di usare la testa per risolvere una situazione?

Di fronte a queste recriminazioni è rimasto zitto. Non sapevo cos'avrebbe fatto, ma il fatto che non lo temessi mi diceva che era un codardo; sapevo che lui sarebbe rimasto zitto, ed ero abituato al fatto che lui si tirasse indietro.

Ma le cose non sono andate esattamente così. Quella mattina, chiudendo la porta della “cabina”, per un attimo ho avuto la sensazione che lui fosse rimasto dentro, di sotto. Ma subito ho sentito che veniva con me e ho provato il disagio che si prova a stare a fianco al proprio nemico: non mi sentivo libero. Mi è venuta in mente un'altra cosa che mi succedeva al lavoro: quando lui se la prendeva perché un collega gli rispondeva male (il cane rabbioso era molto suscettibile) per me era insopportabile dover pensare, stare continuamente attento a come avrei dovuto comportarmi con quel collega. Trovava più comoda la violenza estrema che la forma ossessiva dell'attenzione verso il dover improvvisare ogni momento i gesti di una persona risentita. L'ossessione mi faceva impazzire al punto che cercavo di rivolgermi a chi mi aveva infastidito come se nulla fosse successo (provando in realtà un odio sconfinato).

Il corpo, mascalzone, ha una testa, e le ha fatto un gesto impercettibile, istintivo, affinché lei lo giustifichi.

Aspetterò che lei parli.

Questa tranquillità nell'attesa è loro, del mio corpo e della mia testa. Il mio io, nella condizione di volersi afferrare l'anima con una mano che non è sua, sente qualcos'altro. Ho cercato il mio io disperatamente, come qualcuno che volesse afferrarsi l'anima con una mano non sua. Continuo a cercarlo fra i miei pensieri, dei quali non mi fido, e fra i miei sogni. E il colmo è che tutti loro non mi sembrano nemmeno appartenere solamente a lui, ma a molti corpi confusi, di quelli che vissero nei suoi antenati.

E chi è quello che cerca il mio io? Dev'essere lui, il mio corpo. Forse lui avverte il mio io come un bandito fiuta l'arrivo della polizia. Ma l'idea di giustizia sarà del mio io? In ogni caso, il mio io può averla presa da altri. Non solo il mio corpo, ma anche il mio io, dobbiamo essere pieni di pensieri altrui. E ora sarà lui a voler confondere il mio io con quello degli altri?

Ho vissuto istanti in cui credevo d'incontrarlo nella sofferenza della malattia, nell'angoscia di trovarmi diviso, di non avere un'unità leale verso il mondo. Ma è a questo punto che un giorno ho scoperto di non essere solo: ho iniziato e guardare gli altri nella mia condizione e ho trovato uomini molto più divisi di me, di grande cultura e di buoni sentimenti, e con mascalzoni molto più grandi del mio.

A me resta l'illusione di lottare con il mascalzone e di essere unito a lui nella lotta. Penso che questo diario mi aiuterà a crearmi un io che riesca a guardarlo senza tanta vergogna.

Ma sento il mio mascalzone dirmi: io sono grande e misterioso; non mi sono creato da solo, sono complesso...Lo so, il mio io è debole, e devo ammettere anche pensieri altrui per farmi aiutare. Ma anche in questo devo lottare con lui, con la sua presunzione di essere l'unico, sopra a tutti gli altri: il suo egoismo è smisurato e io vivo all'ombra del suo potere.

Ciononostante, oggi cercherò il mio io anche nel passato, con passi da fantasma, in mezzo a fatti falsamente nitidi come alcuni sogni. Alla fine, chi ama la vita anche nei ricordi? E, se è lui che mi obbliga a scriverli, è perché vuole gongolare nel passato, o lo fa per costruirsi un appiglio al futuro?

Mi sono svegliato nel buio totale, consapevole del fatto che il letto di Acacia, mia moglie, si trovasse alla mia destra, attaccato al mio. Quindi, ho estratto la mano sinistra dalle coperte e l'ho lasciata penzolare fuori dal letto nell'aria cupa. E nell'istante in cui mi sono chiesto "Cosa stavo sognando?", ho iniziato a concepire un'altra domanda, come se la udissi. La voce era la mia, la mia voce immaginata altre volte, quando penso nel mezzo della notte. Quella domanda riprendeva con noncuranza la prima, con un'insinuazione ironica che però andava riempiendosi di paura: "E se una mano estranea si avvicinasse nell'oscurità e d'improvviso afferrasse questa mano caduta?".

Prima la testa, e poi il corpo, hanno iniziato a irrigidirsi. Io non sono riuscito a percepire il movimento della mano che si rimetteva sotto le coperte. Ma chi era stato a fare la domanda? O dove, e perché, era nata quella domanda? Doveva esserci una "lei", inaspettata, che agiva nel mio naso. Chi è di preciso quella che si guarda allo specchio la mattina? Chi è la gran vanitosa, quella che vuole sapere tutto e ascolta quello che chiunque dice? Così sospettosa, e così ingenua! Quando Acacia dice di ricevere i miei pensieri telepaticamente, io mi sorprendo. Ma chi glieli trasmette? Tutte queste domande sono mie, ne sono sicuro, ma ne ho ancora delle altre: perché loro, la testa e il

corpo, si sono spaventati e “lei” ha fatto la domanda? Loro sapevano che una mano del mio io sarebbe potuta venire a visitarmi quando non l’avrebbero vista. Allora ho provato una tristezza tenera, quasi infantile. Ho iniziato a realizzare che una mia mano doveva andarsene per conto suo da molti anni; che probabilmente approfittava della notte per nascondersi, che doveva averne passate molte crescendo sola e facendo le elemosine nascoste in un panno nero.

Avrei voluto piangere, ma non volevo farlo perché le lacrime sarebbero state di “lei”, sarebbero apparse negli occhi di questa testa, che nasconde, in qualche parte di “lei” o del corpo, il mio io.

Il giorno in cui scoprii il mio mascalzone cadeva una pioggia fina e io ero andato in un quartiere povero a cercare una valigia. Avevo un gran bisogno della valigia, ma con quel tempo, e pensando alla scomodità del viaggio in autobus con una valigia appresso, ero contento di non aver incontrato la famiglia che doveva procurarmi la valigia. Aspettavo l’autobus sotto a una *cina-cina*<sup>1</sup> e accanto a me c’era un cavallo con una cordicella al collo che, mi venne in mente, era stata legata da un ragazzino. Avevo voglia di passare la mano sul prato caldo e lucido che sembrava la pelle del cavallo, ma d’improvviso questa originò un piccolo terremoto per inseguire una mosca. La cordicella mi ricordò il direttore della mia scuola di quando avevo tredici anni. Aveva un naso enorme e un collo larghissimo, e diceva che la cravatta stretta, più sottile di un dito, si addiceva ai suoi lineamenti. I ragazzi dicevano che era una strisciolina di stoffa, e che comprava l’intero rotolo per farsi le cravatte.

Il cavallo mosse la coda e mi ricordai dell’ospedale dove poco tempo prima mi avevano tolto l’ultima vertebra e mi avevano lasciato un buco così grande che sembrava che avessero sradicato la coda a un cavallo.

Un medico, commentando la fistola, parlava agli studenti di qualcosa come un errore della natura nel chiudere le vertebre. D’improvviso, mi resi conto che il cavallo e io avevamo fatto lo stesso movimento contemporaneamente per appoggiare il corpo sull’altro fianco e riposare, lui sull’altra zampa e io sull’altra gamba.

Ora sono più tranquillo; ma qualche giorno fa sono stato pazzo come un uomo che corre smarrito in un bosco eccitato dal contatto con piante sconosciute.

---

<sup>1</sup> NdT: pianta originaria dell’America Latina.

La realtà assomigliava ai sogni e io mi chiedevo: ma chi è che cerca il mio io? Non sarà lui, il mio corpo? O sarà forse che lui fugge dal mio corpo come un bandito che fiuta l'arrivo della polizia? Ma allora, l'idea di giustizia sarà del mio io?

Poi pensavo che quell'idea era formata da pensieri altrui, che essi vigilavano su di me dall'infanzia e probabilmente avevano iniziato ad invadermi, come un continente, dopo un segnale fatto da quella mano, e che tanto il mio corpo quanto io avevamo iniziato a riempirci di pensieri altrui. Ma io, il mio io più io, non sarò stato nascosto in qualche angolo di questo grande e misterioso continente? Non lo lasceranno uscire, qualche volta? Non avrà dei momenti di svago? Non proverà ad evadere?

Dev'essere molto sorvegliato.

Al tramonto ho portato il mio corpo a passeggiare; ma al momento di chiudere la porta della mia stanza ho provato la spiacevole sensazione che provavo in un periodo in cui dovevo condividere la stanza con un'altra persona. Basta che ci sia un'altra persona perché ci sia un conflitto. Ma non avrei mai creduto di potermi trovare in questa situazione con il corpo in cui vivo. Questo è sconcertante.

No, non si può cercare l'"io" di mattina, bisogna aspettare la notte, l'ora in cui escono i fantasmi.

Ma chi è che vuole lavorare ora, di mattina? Qual è la parte del corpo che più di tutte può essere contro il mio io? Non è quella che sta in cima, che vigila dall'alto e che la mattina è così serena? Ma chi può fidarsi di lei? Lei sta con il corpo, lei sta col mio io, lei sta con tutti e contro tutti. Lei è intermediaria di chiunque.

Giorno...

Oggi ho pensato all'albeggiare di alcune coscienze. È impressionante come guardare in un abisso, quello che si può intravedere all'interno dei contorni di un corpo o di un mascalzone.

La curiosa, la coscienza, vuole vedere e capire tutto. Intravede tutto e aggiusta tutto, e lo stesso vale per il mascalzone. Quando il corpo si sveglia e inizia a muovere i suoi contorni, lei gli ricorda un'esistenza quasi sempre spiacevole e lo mette di cattivo umore. Lei è stata seduta al suo fianco, nel teatro del sogno, e appena si rompe l'incantesimo lui se la trova a conversare e mettere tutto in ordine. Lui non può prescindere da lei, perché se lui si ammala o ha fame lei gli suggerisce cosa fare. (Fra le molte altre cose, il mascalzone è codardo e avido). Lei occupa il piano superiore e si

lascia sfuggire insinuazioni terribili: “E se questa cosa che hai risultasse essere tal’altra cosa e poi ti venisse quell’altra cosa ancora e morissi? Ma forse non è niente, è solo fame”. Lei sa manovrarlo, conosce il suo strumento. Ha pizzicato prima la corda della paura. La vibrazione durerebbe a lungo, se lei non si affrettasse a smorzarla con la delicatezza del suo delizioso polpastrello. Si produce il vuoto dell’attesa, il movimento di un altro dito per pizzicare un’altra corda; quel vuoto era già la sensazione di fame: suona la corda che lo fa decidere di fare colazione.

Ma mentre mangia, lei inizia a eseguire, con tutto lo strumento, gli arpeggi dell’ambizione: “Dovresti avere un’auto, un frigorifero, un aspirapolvere e un grammofono radio, come quel tizio”.

Mentre suonano gli arpeggi modulandosi su diverse tonalità, allo stesso tempo si sente una nota bassa che insiste; è una nota pedale. Rivalità, guerra, concorrenza, lotta corpo a corpo, tra mascalzone e mascalzone. E la coscienza ha messo in marcia il grande istinto.

Ci sono mascalzoni che marciano a due coscienze, quella di lui e quella della signora...

Il ragazzo del caffè mi ha visto ridere solo ed è venuto a chiacchierare.

Credo di aver sentito il mio io per la prima volta. Il mio corpo era seduto su una sedia e gli occhi guardavano da una finestra che dava sulle chiome di alberi. Bene, era il mio io che si era affacciato ai miei occhi e aveva guardato a lungo i movimenti delle foglie mentre la testa pensava alle sue cose. E dev’essere stato lui a spaventarsi quando una palma ha mosso le sue foglie come fossero millepiedi molto grandi.

È ora che la testa si prenda gioco di me e mi dica che sono il corpo e lei stessa che mi fanno scrivere, e che l’io magari è la burla e il disinganno; che magari la burla e il disinganno del corpo e della testa sono l’io che cerca l’io, o l’io che cerca la testa e il corpo.

Mi sembra che di nuovo si stiano prendendo gioco del mio io.

Sono un illuso o sono solo curioso di cercare l’io?

Il corpo, o la sua testa, che tutte le mattine si burlano di me, sono curiosi di sapere come li utilizzerò per cercare l’io.

Ma la mia tristezza ha un’illusione. E questa tristezza non sarà del corpo? Mi dice la testa, pretenziosa.

Il mio io non se ne sarà andato via da me come un padre che fu accusato di un crimine e quando fu scoperto innocente un figlio andò a cercarlo per il bosco?

Cioè, il padre aveva commesso il crimine, ma in paese era cambiata la morale che lo accusava. Il morto voleva vendere e schiavizzare quella gente e l'assassino fu un eroe.

La madre, al momento di separarsi dal figlio, l'avvertì: se trovi tuo padre non lo portare, perché la politica del paese può cambiare e lo metteranno in prigione o lo linceranno.

E se il figlio trova il padre, lo porta e la politica del paese cambia il concetto del morto?

I giorni in cui le palme mi sembrano millepiedi mossi dal vento, sento camminare vicino a me infermiere che mi fanno iniezioni, e i giorni in cui le palme mi sembrano alberi che formano persiane immobili viene una sola infermiera e mi bacia una per una le dita dei piedi.

Voglio capirmi in qualche modo...

Tutto quello che ignoro di me stesso, mi succede che si produca all'interno dei confini del mio corpo e più d'una volta ho pensato di vagare dentro di lui come montato su un animale sconosciuto. Inoltre, mi fa paura perché non so quale parte di lui mancherà per prima e se mi farà soffrire per molto prima di morire.

Non so dove sono io, o come sto io, o com'è questa sensazione dell'essere io...a volte lo sento molto sicuro e altre volte i dubbi mi seguono da vicino...

Posso solo dire che, siccome non sono quello che con nostalgia e sofferenza vorrei essere, e siccome quello che capisco di me stesso lo considero un mascalzone, in questo modo lo chiamerò. Non credo che dire questo sia cinismo offensivo. Se il cinismo è una maniera franca di mostrare i difetti, piuttosto spesso vedo nei miei simili che, forse senza saperlo, o credendo di dissimularlo, o coperti con teli tanto fini da essere peggiori della nudità, sono cinici anche loro. (Il mascalzone si difende).

Sembra che tutto questo mio io accada all'interno dei confini del mio corpo.

Il corpo sente nella notte, in estate, in un viaggio in autobus con poca luce, un piacere inaspettato. Altre volte ha sentito quel piacere ma non riesce a contenerlo con tutta la coscienza, senza dubbio aspettando chissà che altro piacere. Ora sa (dopo molto tempo e molti sacrifici) che deve approfittarne il più possibile. Quell'istante gli ricorda

stanze ombrose in estate con persiane e con la consapevolezza che fuori il sole batte su vegetazioni estese viste in un cinema.

Senza dubbio al cinema il corpo se li era goduti, quei piaceri, ricordando altre persiane e sole su vegetazioni viste durante l'infanzia, e quelle sensazioni lo avevano preparato per l'istante del cinema.

Quando iniziò questo diario, l'autore credette di scoprire, una notte, che aveva una malattia simile a quella di chi pensa che una parte del suo corpo non sia sua. E poi ci furono altre fasi nelle quali sperimentò quanto segue: *Tutto* il suo corpo era altrui. Iniziò a cercare dentro a quel corpo -col quale aveva problemi da molti anni e che aveva finito per chiamare il mascalzone-, il suo vero io.

Il corpo aveva continuato a pensare e scrivere in nome di un "io" che non gli apparteneva e perfino lo stesso nome sembrava appartenere al corpo.

Quel corpo, tuttavia, non apparteneva interamente a un'altra persona: la testa apparteneva a una terza. Quel corpo e la testa avevano strane sintonie e incomprensioni; ma entrambi ostacolavano la ricerca dell' "io" dell'autore del diario.

L' "io" doveva avvalersi della testa e del corpo per scoprire sé stesso. Gli altri due lo prendevano in giro. L'io li odiava, e, misteriosamente, li amava anche -si potrebbe dire che aveva con loro un rapporto più stretto e più strano di quelli che potrebbero esserci in una famiglia-.

L' "io" credeva di esistere in istanti fugaci. Dall'interno del corpo e tramite lui osservava le altre persone e per mezzo della testa pensava: quest'"io", questo malato, diviso come un feudo che ha ceduto nel tempo terreno ad altri, non è solo nella sua malattia. Ne ha guardati altri, nel frattempo, nella sua condizione, e ha scoperto che ci sono tanti "divisi" che non sanno di esserlo. C'è persino chi ha "mascalzoni" più grandi del suo, e le loro teste fanno "accordi" non solo con i mascalzoni, ma con i più profondi, misteriosi e inafferrabili "io". E a loro volta con altri "mascalzoni", teste e "io".

A volte, l'autore di questo diario ha provato invidia verso gli io sicuri, con mascalzoni innocenti e teste senza grandi problemi; mascalzoni che non chiedono molto, teste che dimenticano o giustificano qualsiasi cosa e io che non ci si debba preoccupare se esistono o no.

In una fase quasi di ottimismo, e quasi di cura, l'autore ha cercato una certa unità di lotta, per lo meno, fra il corpo, la testa e se stesso, per poter avere un atteggiamento

leale verso il mondo. Ma poi è caduto in una grande delusione. Il suo io, oltre a fantasma inafferrabile, era un solitario. Né il corpo, con le sue molteplici avidità, poté far di lui un “io” sociale; né la testa, con la sua astuzia e con un’immensa forza di pensieri altrui, riuscì a catturarlo.

Il mio io ancora non sa come vive con loro e con tutti. Sembra che voglia crearsi un’altra esistenza che non sa come sarà, e non gli importa un granché di lui, con un egoismo che non sembra appartenere né al corpo né alla testa.

## **CAPITOLO 4**

### **ANALISI DELLA TRADUZIONE**

#### **1. SCRIVERE IL FANTASTICO**

Come abbiamo visto, il fantastico novecentesco si distingue da quello tradizionale, sviluppatosi soprattutto nel secolo precedente, per un uso particolare del linguaggio, che spesso va ad accompagnare, se non a sostituire, gli elementi tipici di questo genere di narrativa quali mostri, vampiri, trasformazioni ed eventi sovranaturali in generale, nella costruzione di mondi alternativi. Questo fenomeno è da collegare all’influenza dell’avanguardia letteraria novecentesca, la quale, fra le altre novità, introduce l’attribuzione di una nuova importanza al linguaggio, che, per la prima volta, si carica di un significato proprio. Mai come in questa fase, letterariamente parlando, il linguaggio crea e definisce, oltre che descrivere, la realtà.

Si tratta di una dinamica decisamente riscontrabile nell’opera di Hernández, all’interno della quale il fantastico trova un suo spazio nel particolare modo di raccontare scelto dall’autore, almeno tanto quanto nella scelta dei fatti narrati. È proprio grazie ad un peculiare uso del linguaggio che Felisberto riesce a creare le atmosfere oniriche e sospese per cui è conosciuto:

la obra de Felisberto Hernández llama la atención por la actitud etimológicamente ex-céntrica (inquieta e inquietadora), y sobre todo porque esa excentricidad se manifiesta tanto en el enunciado como en la enunciación, tanto en el “vivir” de los personajes como en el relatar (o “escribir”) del narrador (Barrenechea, 1978: 159).

A questo proposito, vale la pena di sottolineare nuovamente il titolo di un lavoro a lui dedicato, *Escribir como se sueña*, che racchiude in poche parole molto dello stile di Hernández (Díaz, 2000: 14).

L’espressione scritta, in Felisberto, è modellata da una particolare percezione della scrittura, che lo rende, insieme a diversi scrittori suoi contemporanei -ma

mantenendo sempre un'identità unica-, una sorta di 'antieroe' della letteratura. Come spiegato in precedenza, infatti, Felisberto ricerca prima di tutto quella che lui chiama la 'sinceridad literaria': lo scrivere è un atto automatico di espressione del pensiero, e, in quanto tale, non è regolato dalla ragione e non mira all'aspetto estetico né a una comprensibilità facile e immediata. Assimilando l'insegnamento del surrealismo, che nella scrittura, oltre che in altre forme di espressione, vede un 'automatismo psichico puro' (Breton, 1966: 30) attraverso il quale riprodurre il reale funzionamento del pensiero, l'autore scrive per dare forma al suo turbine interiore, lasciando al pensiero, unica forza generatrice della sua opera, il posto di comando.

È questa concezione della scrittura che rende molti dei racconti di Felisberto dei flussi di coscienza in cui succede ben poco e lo sviluppo della storia è tutto giocato su ciò che il protagonista percepisce, pensa, immagina, non senza saltare di palo in frasca e formulare pensieri astrusi e frammentari, che si susseguono l'uno dopo l'altro, spesso privi di alcuna concatenazione logica, narrativa o temporale.

Da ricordare, inoltre, nell'analisi dello stile dell'autore, è anche l'importanza attribuita dallo stesso all'espressione orale, origine di molti suoi racconti, la quale, aggiungendosi all'utilizzo della 'scrittura automatica' e intracciandosi ad essa, condiziona lo stile di Hernández in una direzione di spontaneità e imperfezione, tipiche del linguaggio quotidiano e naturale, ignorando del tutto la ricerca estetica:

Yo los he sentido siempre como cuentos para ser dichos por mí, esa era su condición de materia...mis cuentos fueron hechos para ser leídos por mí, como quien le cuenta a alguien algo raro que recién descubre, con lenguaje sencillo de improvisación y hasta con mi natural lenguaje lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias (Díaz, 1990: 95).

Nascono così i cosiddetti 'cuentos-plantas' (Díaz, 1990: 126) felisbertiani: racconti la cui vita propria li rende paragonabili a piante che crescono dentro all'autore stesso, il quale trova nella scrittura il modo di farli uscire fuori, ma si guarda bene dal fare di essa una forza modellante. Non si preoccupa, Hernández, di limare la forma, né di creare trame avvincenti: l'unico scopo è la riproduzione su carta dei suoi pensieri, modellati solamente dalla fantasia di un sognatore perennemente alienato.

È un atteggiamento decisamente anti-letterario, il suo, che lo porta, quando scrive, a indulgere in forme irregolari, strutture scorrette, ripetizioni e salti, in quanto elementi propri del pensiero umano che, per questo, vanno mantenuti intatti anche nella scrittura. Quelli che potrebbero facilmente essere considerati come errori, sgrammaticature, ridondanze e mancanze di accuratezza, in Hernández hanno quindi un'origine e un

significato ben precisi. Righe, paragrafi, intere storie che come prima impressione danno quella di non avere né capo né coda e portano il lettore a domandarsi dove voglia andare a parare chi scrive, vanno interpretati proprio in questo senso, sono da inquadrare all'interno di una costante ricerca di 'autenticità': "lo inusual en la obra de Felisberto Hernández no se explica, como ya veremos, por la búsqueda de la sorpresa [...], sino por un afán de lograr la 'autenticidad'" (Barrenechea, 1978: 160).

Ci sono, poi, all'interno della produzione dell'autore, alcuni racconti in cui il livello dell'enunciazione acquisisce il ruolo di protagonista assoluto e il raccontare diventa l'oggetto della storia stessa offuscando ogni altro motivo narrativo. Questo si riscontra in particolare in due racconti, entrambi compresi fra quelli tradotti nel capitolo precedente, "El caballo perdido" e "Las dos historias", nei quali l'atto dello scrivere diventa il tema principale insieme alle molte difficoltà che esso comporta. Infatti, se la scrittura è un automatismo tramite il quale viene data forma ai pensieri, questo non significa che essa non comporti dei problemi; anzi, è proprio nel corso del processo della scrittura che le falle del pensiero e i vuoti della memoria vengono a galla, diventando problematici e andando a costituire parte del racconto: "como quiera que sea que 'la dificultad de la escritura' se convierte en tema, ella debe traducirse a nivel formal, tanto en el plano del léxico como en el plano de la sintaxis" (Perera San Martín, 1973, in Sicard, 1977: 246). Le interruzioni e le incertezze che tipicamente sorgono quando si cerca di ricostruire fatti passati o, più in generale, nella formulazione di un pensiero, vengono interamente trasportate in queste pagine facendone esempi notevoli di utilizzi particolari del linguaggio.

Per di più, nella fase matura dell'opera felisbertiana, quella di cui fanno parte i racconti tradotti e presentati nei capitoli precedenti, l'apertura definitiva delle porte dell'immaginazione è accompagnata da un notevole cambiamento del linguaggio usato, che assume, mantenendo quelle precedenti appena illustrate, un'ulteriore peculiarità: da tendenzialmente descrittivo qual'era, il linguaggio utilizzato dall'autore diventa spesso figurato, iniziando a prendere in prestito sempre più frequentemente elementi caratteristici della poesia. Se la realtà descritta cambia lasciando più spazio alla fantasia, allo stesso modo cambia anche la lingua che la descrive, la quale segue la medesima direzione, proponendo una serie di "técnicas de *expresión* de lo 'extraño'" (Perera San Martín, 1973, in Sicard, 1977: 245): nuove categorie di pensiero, nuove immagini, accostamenti audaci che vanno a formare una nuova ed estesa gamma di possibilità

linguistiche che ribalta completamente le connessioni semantiche e grammaticali permesse dalla prosa tradizionale.

Se è vero che il meccanismo principale nella scrittura di Hernández è l'inseguimento del pensiero, altrettanto vero è che, in particolar modo a partire dalla svolta in direzione del fantastico, il pensiero di Felisberto è il pensiero di un poeta, che vede poesia in ogni piccola cosa quotidiana, e allo stesso modo fa vedere i suoi personaggi. "Un poeta que escribe en prosa" (Rocca, 2000: 90), così l'autore viene definito dall'amica e amante Paulina Medeiros: la poesia, in effetti, si percepisce costantemente nell'opera di Hernández, la cui fantasia ed il cui gusto per l'immagine lo portano a trovare una metafora e un paragone per tutto ciò che vede, facendo del meccanismo di associazione di idee il motore principale del suo pensiero, e, quindi, delle sue pagine:

l'associazione di idee non è solo il gioco prediletto dei personaggi di Felisberto, è la passione dominante e dichiarata dell'autore, ed è pure il procedimento con cui questi racconti si vanno costruendo, allacciando un motivo all'altro come in una composizione musicale. E si direbbe che le esperienze più usuali della vita quotidiana mettano in moto le più imprevedibili sarabande mentali, mentre capricci e manie che esigono una complicata premeditazione e un'elaborata coreografia non mirino ad altro che a evocare sensazioni elementari dimenticate. Felisberto sta sempre inseguendo un'analogia che ha fatto capolino per un attimo nell'angolo più fuori mano dei suoi circuiti cerebrali, una immagine che preannuncia la corrispondenza d'un'altra immagine poche pagine più avanti, un accostamento incongruo che gli serve a cogliere una sensazione molto precisa; e per raggiungerli deve avventurarsi su passerelle gettate nel vuoto. Dalla tensione tra un'immaginazione molto concreta, che sa sempre quello che vuole e la parola che le tiene dietro a tentoni, nasce una suggestione paragonabile a quella dei quadri d'un pittore *naïf* (Hernández, 1974: VI).

Così, anche laddove -e succede spesso- le storie raccontate descrivono situazioni e gesti quotidiani vissuti da persone normali utilizzando, di conseguenza, un lessico e delle strutture tendenzialmente semplici, che non rincorrono l'effetto con scelte particolarmente ricercate, il fantastico s'infiltra grazie ad un modo tutto particolare di raccontare, che dona alle pagine un'aurea poetica e attribuisce un'atmosfera straniante e rarefatta anche alla più terrena delle ambientazioni:

no importa, pues, que se trate de un barman y de una operación cotidiana. En ella surgirá lo imprevisible junto a lo previsible, las discordancias y los acordes groseros, junto a las disidencias y las coincidencias secretas (Barrenechea, 1978: 179).

È proprio questa la peculiarità di Hernández, il vedere, e raccontare, la magia anche nel quotidiano, narrando, come se niente fosse, di oggetti che provano sensazioni e interagiscono con chi li guarda, di concetti che prendono forma e agiscono come

fossero persone, di elementi naturali che partecipano agli avvenimenti di cui sono testimoni: “perdido el orden natural, se instauran nuevos ordenes misteriosos” (Barrenechea, 1978: 166).

Si crea in questo modo una rete di accostamenti ed espressioni del tutto inaspettati, all'interno della quale i predicati si staccano dagli enti a cui normalmente sono associati e assumono un'inedita autonomia propria (Barrenechea, 1978: 166), gli aggettivi vengono attribuiti secondo criteri misteriosi che non rispettano le 'normali' divisioni fra campi semantici, le parti si staccano dal tutto e i particolari diventano protagonisti, in un continuo scambio di ruoli sintattici, semantici grammaticali che fa pensare a una lunghissima lista di licenze poetiche.

Ma questa totale libertà nella costruzione di nessi e corrispondenze insoliti, come vedremo, non è priva di regole: la fantasia di Hernández, infatti, tende ad attingere da una serie di campi principali, micromondi che ritornano frequentemente nel corso dei racconti ed il cui potenziale semantico si rivela, di metafora in metafora, in tutte le sue sfumature. Tali ambiti semantici, declinati secondo varie accezioni, diventano così il retroterra delle narrazioni felisbertiane, assumendo il ruolo di sottotrame che soggiacciono al racconto manifestandosi costantemente, solo apparentemente senza motivo, come pensieri inconsci o sogni ricorrenti.

## **2. TRADURRE IL FANTASTICO**

Tradurre è il sistema più assoluto di lettura. Bisogna leggere il testo nelle implicazioni di ogni parola. [...] C'è questa cosa lì, chiusa, questo oggetto da cui si carpisce qualcosa che c'è chiuso dentro. C'è uno scassinamento, c'è un furto con scasso in ogni vera lettura. Naturalmente i quadri e le opere letterarie sono costruite apposta per essere derubate, in questo senso. Così come il labirinto è costruito apposta perché ci si perda, ma anche perché ci si ritrovi (Eruli, 2008, in Aragona, 2008: 111).

Le parole di Calvino sulla traduzione letteraria ne fanno risaltare due aspetti chiave, la cui considerazione è fondamentale anche ai fini di questo lavoro. Da una parte viene sottolineato come la traduzione rappresenti l'unica 'vera lettura', l'unica che obblighi ad entrare completamente nel testo, sviscerandolo in ogni sua componente, mettendone in discussione ogni più piccola particella.

Dall'altra parte, è curioso il paragone al furto. L'accostamento mette in evidenza il grande paradosso, se vogliamo, della traduzione, cioè il fatto che si tratti dell'appropriarsi di qualcosa di altrui, e quindi comporti la costante presenza di un

limite intrinseco: “si tratta e nel contempo non si tratta dello stesso libro” (Bocci, 2004: 19), il che rende il tradurre una sfida continua, una corsa priva di punti d’arrivo definitivi, in quanto non esiste *la traduzione*, ma solo *una traduzione*, o, tutt’al più, *le traduzioni*. Inoltre, il paragone di Calvino fa riflettere sul carattere rischioso e necessariamente delicato della traduzione. Chi traduce un testo letterario si assume una grande responsabilità; molte sono, infatti, le trappole in cui si può cadere nel tradurre:

com’è facile innamorarsi delle parole, di quelle più insolite, più colorite, di quelle più letterarie, o più gergali. Come è facile dimenticarsi che, paradossalmente, nessun dizionario può contenere la parola che cerca il traduttore, ma tutt’al più talvolta, e quasi per caso, suggerirla (Basso, 2010: 5).

Il già di per sé difficile lavoro di traduzione letteraria si fa estremamente complesso e rischioso nel caso del fantastico del discorso riscontrato nei racconti di Hernández, nei quali è il modo di raccontare scelto, più che ciò che viene raccontato, a determinare il carattere onirico e sospeso delle atmosfere create. Nella tradurre le pagine di Felisberto è quindi necessario prestare un’attenzione particolare allo stile dello scrittore, cercando di riprodurre uno che comunichi gli stessi significati.

Quella usata dall’autore, come abbiamo visto, è una lingua allo stesso tempo spontanea e contorta, semplice e frammentata, figurata e ambigua. Si tratta di parole scritte di getto e pensieri a ruota libera dettati dall’ossessione per lo scrivere, mescolati a complicate e astruse elaborazioni concepite dalla fantasia e descrizioni totalmente soggettive modellate dalla suggestione del momento.

Riprodurre lo stile di Hernández significa riprodurre tutto questo, ed è un compito estremamente delicato che impone di camminare costantemente in punta di piedi, soppesando il valore di ogni scelta, semantica, sintattica o grammaticale che sia.

Prima di tutto, sono necessarie una conoscenza e una comprensione dettagliate dello scrittore, della sua persona e del suo percorso artistico. Bisogna cercare di entrare nel mondo felisbertiano e raccontarlo nuovamente, ricrearne uno il più vicino possibile a quello descritto dall’autore stesso, tenendo sempre presente chi scrive, perché sta scrivendo e cosa si muove dentro di lui; tentare di riportare le percezioni straniante di un visionario perennemente alienato e in conflitto con il mondo e con sé stesso, imparando a seguire i fili attorcigliati del suo pensiero e a capire dove portano.

Si tratta, in poche parole, di provare, consapevoli del ruolo fondamentale che essa gioca, a restituire tutta la ‘stranezza’ creata dall’autore con le sue scelte linguistiche,

senza cedere alla tentazione di normalizzare e livellare il testo per renderlo più comprensibile, piacevole o scorrevole.

Così come Felisberto traspone nei suoi scritti la complicata rete del pensiero umano cercando di mantenerla nella sua interezza e nella sua complessità e frammentazione, allo stesso modo il traduttore deve cercare di mantenere le astrusità, le irregolarità, perfino gli errori che incontra nel testo. Ugualmente, vanno riprodotte nella traduzione le numerosissime figure retoriche e le molte espressioni create usando espedienti presi in prestito dalla poesia.

Che cosa significa dunque aspettare le parole? Innanzitutto, è ovvio, non avere fretta di individuare corrispondenze. Ma anche fidarsi di un meccanismo speciale della memoria, in grado di farci ricordare qualcosa che, personalmente, non conosciamo. Le parole dentro le parole, le frasi dentro i paragrafi, i paragrafi dentro le pagine, le pagine dentro i capitoli, i capitoli dentro i romanzi. I romanzi scavati dentro la scrittura di quell'autore in particolare (Basso, 2010: 7).

Questo passaggio calza a pennello all'opera di Felisberto: la sua traduzione implica necessariamente lo 'scavare nella sua scrittura', il conoscere l'opera e la personalità dell'autore tanto da riuscire a indovinare le corrispondenze viste dai suoi occhi, capire quali sono i pozzi all'interno dai quali la sua fantasia ripesca costantemente, cogliere le sue sensazioni.

Altrettanto importante, per chi traduce, è mantenere la consapevolezza di fornire un'interpretazione del testo, che non è necessariamente l'unica né tantomeno quella giusta, ma deve comunque mantenere al suo interno coerenza nelle scelte.

Per l'analisi delle traduzioni dei racconti svolte sono stati scelti quattro aspetti stilistici particolarmente carichi di significato, e, di conseguenza, problematici a livello traduttivo. Quattro aspetti che, mescolati assieme, rendono unica la scrittura di Hernández e per la cui traduzione si è dovuta usare particolare attenzione. Si tratta del linguaggio poetico, dell'uso dei verbi, della frammentarietà ed irregolarità della scrittura e dell'utilizzo di americanismi.

### **3. IL LINGUAGGIO POETICO**

Come il protagonista di "Lucrecia", uno dei molti alter ego di Hernández protagonisti dei suoi racconti, l'autore "tiene ojos de poeta": la realtà vista da Felisberto è una realtà costantemente deformata e percepita in modo del tutto personale. Lo

sguardo da poeta dell'autore si riflette sulle sue pagine, nelle quali l'associazione di idee, espediente tipicamente poetico, è una delle colonne portanti.

La conseguenza della visione poetica dell'autore è la qualità poetica del testo, nel quale l'uso del linguaggio poetico è determinante nella creazione dei mondi raccontati. Consapevole del loro peso, il traduttore deve usare particolare attenzione nel riprodurre gli strumenti che Felisberto prende costantemente in prestito dalla poesia, mantenendone forma e contenuto.

Le figure retoriche e forme poetiche usate dall'autore, che spesso s'intrecciano fra di loro mescolandosi e sovrapponendosi, sono state divise, in quest'analisi, in tre categorie: il paragone, la metafora ed il fenomeno del cosiddetto 'desplazamiento semántico'. A queste tre tipologie, all'uso che ne fa l'autore e all'approccio adottato nella relativa traduzione sono dedicati i prossimi paragrafi.

### 3.1 Il paragone

La figura retorica che più frequentemente ricorre nei racconti di Hernández è il paragone. Felisberto associa ogni cosa a qualcos'altro: oggetti, parti del corpo, stati d'animo, movimenti; per ogni percezione l'autore trova un'immagine, e la collega a quello che vede tramite la struttura del 'come' o con il verbo 'sembrare' e qualche suo sinonimo.

Nella traduzione del paragone bisogna registrare l'immagine costruita dall'autore. Di seguito vengono riportati degli esempi di paragoni nei racconti tradotti, affiancati alla traduzione in italiano.

Da "El caballo perdido":

La garganta, abultada, me hacía pensar en un sapo.

El pelo muy negro, formando un peinado redondo como el de una reina que había visto en unas monedas y que parecía un gran budín quemado.

Sus arrugas –las de las mejillas eran redondas y separadas como como las que hace una piedra al caer en una laguna; las de la frente eran

La gola, rigonfia, mi faceva pensare a un rospo.

I capelli molto neri, che formavano un'acconciatura rotonda come quella di una regina che avevo visto su alcune monete e che sembrava un grande budino bruciato.

derechas y añadidas como las que hace un poco de viento cuando pasa sobre agua dormida.

Le sue rughe –quelle delle guance erano rotonde e separate come quelle che fa una pietra quando cade in una palude; quelle della fronte erano

Esas mismas palabras [...] me eran tan indiferentes como objetos que hubiera puesto en mi pieza mucho tiempo antes.

Con los dedos de ella levantaba los míos como si enseñara a una araña a mover las patas.

Yo estaba tan tranquilo como un vaso de agua encima de una mesa; después ella había pasado muy cerca y sin darse cuenta había tropezado con la mesa y había agitado el agua del vaso.

Estos recuerdos me fueron tranquilizando, como si el agua del vaso que estaba en la mesa donde Celina había tropezado sin querer, hubiera vuelto a quedarse quieta.

La claridad era tan inoportuna como si en el cine y en medio de un drama hubieran encendido la luz.

Hacía el recuento de los años pasados como de monedas que hubiera dejado resbalar de los dedos sin mucho cuidado.

Escudriña cada pieza del recuerdo como si desarmara un reloj.

Aunque [...] se mezclaran y se confundieran – como si entreveraran pedazos de viejas películas-

Estas estirpes [...] tenían otra cosa en común: era como una misma orquesta que tocara para distintos “ballets”.

dritte e ravvicinate come quelle che fa un filo di vento quando passa sopra all’acqua addormentata.

Quelle stesse parole [...] mi erano indifferenti come oggetti che avesse messo nella mia stanza molto tempo prima.

Con le sue dita sollevava le mie come se stesse insegnando a un ragno a muovere le zampe.

Ero tranquillo come un bicchier d’acqua sul tavolo; poi lei era passata molto vicina e senza rendersene conto aveva urtato il tavolo e aveva agitato l’acqua del bicchiere.

Questi ricordi iniziarono a tranquillizzarmi, come se l’acqua del bicchiere che stava sul tavolo che Celina aveva urtato senza volerlo fosse tornata calma.

La chiarezza era tanto inopportuna come se avessero acceso la luce al cinema nel mezzo di un dramma.

Facevo il resoconto degli anni passati, come fossero monete che avessi lasciato scivolare dalle dita distrattamente.

Esplora ogni frammento del ricordo come se smontasse un orologio.

Sebbene [...] si mescolassero e si confondessero –come se venissero combinati pezzi di vecchi film-

Queste stirpi [...] avevano qualcos’altro in comune: era come una stessa orchestra che suonasse per balletti diversi.

Estaba a expensas de los recuerdos como un espectador obligado a presenciar el trabajo de dos compañías de cualidades muy distintas.

Me volvía tan inútil como si quedara para hacer la guardia alrededor de una fortaleza que no tenía soldados, armas ni víveres.

Da “La mujer parecida a mí”:

Mis ojos eran también como lagunas y en sus superficies lacrimosas e inclinadas se reflejaban simultáneamente cosas grandes y chicas, próximas y lejanas.

Mi cuerpo no sólo se había vuelto pesado, sino que toda sus partes querían vivir una vida independiente y no realizar algún esfuerzo; parecían sirvientes que estaban contra el dueño y hacían todo de mala gana.

Estaba obligado, como un organito roto y desafinado, a ir repitiendo siempre el mismo repertorio de mis achaques.

Era una mujer de pelo blanco [...] al verla de atrás con sus caderas cuadradas, las piernas torcidas y tan agachada, parecía una mesa que se hubiera puesto a caminar.

Tenía orejas grandes y tan separadas de la cabeza que parecían alas en el momento de echarse a volar.

Mis manchas blancas y negra parecían también ropas revueltas.

Da “Las dos historias”:

Dipendevo dai ricordi, come uno spettatore obbligato a presenziare al lavoro di due compagnie molto diverse.

Diventavo inutile, come se mi fossi messo a fare la guardia intorno a una fortezza che non aveva soldati, armi, né viveri.

Anche i miei occhi erano come lagune, e sulla loro superficie lacrimosa e inclinata si riflettevano contemporaneamente cose grandi e piccole, vicine e lontane.

Non solo il mio corpo si era appesantito, ma tutte le sue parti volevano vivere vite separate senza fare alcuno sforzo; sembravano servitori in rivolta contro il padrone che facevano tutto di mala voglia.

Ero obbligato, come un organetto roto e stonato, a continuare a ripetere sempre lo stesso repertorio dei miei acciacchi.

Era una donna con i capelli bianchi [...] vedendola da dietro con i suoi fianchi quadrati, le gambe storte e così gobba, sembrava un tavolo che si fosse messo a camminare.

Aveva orecchie grandi e così separate dalla testa che sembravano ali sul punto di mettersi a volare.

Anche le mie macchie bianche e nere sembravano vestiti in disordine.

Se fijó en el almanaque, y al ver el número 6 del día en que estábamos, dijo: “Pero que 6!, parece un animal sentado...y con su cola muy enroscada.”

Las veredas parecían haber nacido del pie de los muros.

Me había dado vuelta sin querer: parecía que en ese mismo momento hubiera dentro de mí un personaje que hubiera salido al exterior sin mi consentimiento. Mi ero girato senza volerlo: sembrava che in quello stesso momento ci fosse dentro di me un

Ella jugaba muy lejos de mí, en todos sus movimientos no había el más leve ruido, y esos movimientos se parecían a los de las películas pasadas sin música.

Empezaba a darme cuenta de porqué habían ocurrido algunas cosas, y esas soluciones me caían como fichas.

Veía pasar mis deseos por mí, como nubes por un cielo cuadriculado.

En los momentos que era yo quien le insinuaba mis deseos apasionados -pero por medio de palabras, y palabras que salían a ser oídas como saldrían a bailar por primera vez hombres grotescos y tímidos-.

Da “Lucrecia”:

Las columnas delgadas como piernas de seres famélicos o las gordas como las de seres sedentarios.

Todos comían cerca de las velas y parecía que se comieran la luz.

Si fissò sul calendario, e quando vide il numero 6 del giorno in cui stavamo, disse: “Ma che 6! Sembra un animale seduto...con la coda tutta attorcigliata”.

I marciapiedi sembravano essere nati dai piedi dei muri.

personaggio, e che fosse uscito senza il mio consentimento, y que había sido despertado por la violencia del ferrocarril. consenso, svegliato dalla furia del treno.

Lei giocava molto lontano da me, nei suoi movimenti non c’era il più lieve rumore, e quei movimenti assomigliavano a quelli dei vecchi film senza musica.

Iniziavo a rendermi conto del motivo per cui erano successe alcune cose, e quelle soluzioni venivano fuori come gettoni.

Vedevo passare i miei desideri attraverso di me, come nubi attraverso un cielo reticolato.

Nei momenti in cui ero io a insinuarle i miei desideri appassionati -ma per mezzo di parole, e parole che uscivano per essere udite come uscirebbero a ballare pe la prima volta uomini impacciati e timidi-.

Le colonne sottili come gambe di esseri affamati o larghe come quelle di esseri sedentari.

Tutti mangiavano vicino alle candele e sembrava che mangiassero la luce.

Miraba caer las gotas de agua de sus manos como si fueran piedras preciosas.

Le hize señas a ellos -con un dedo y como si revolviere una olla- indicándoles que daría una vuelta con ella.

Llegué hasta las piedras que había cerca de la laguna y me senté encima de ellas como en una poltrona.

Empecé a llorar como esas lluvias lentas que duran toda la noche.

Da “Diario del sinvergüenza”:

Me asaltó el sentimiento angustioso de estar solo con mi cuerpo, de tenerlo que revisar como a un mal compañero y recriminarle su impostura.

Me encontré comprometido, con él, como con un compañero, en un largo viaje, al que tuviera que revisarle los bolsillos y recriminarle algo.

Este cuerpo solitario como un perro resentido.

He andado buscando mi propio yo desesperadamente como alguien que quisiera agarrarse el alma con una mano que no es de él.

Tal vez él presente mi yo como un bandito presente la policía.

Me habían sacado la última vertebra y me habían dejado un agujero tan grande que parecía que le hubieran arrancado de raíz la cola a un caballo.

Si guardava cadere le gocce d’acqua dalle mani come fossero pietre preziose.

Feci loro un gesto -con un dito, come se rimestassi una pentola- per dire che avrei fatto un giro con lei.

Arrivai alle pietre vicine alla palude e mi ci sedetti sopra come su una poltrona.

Iniziai a piangere come quelle piogge lente che durano tutta la notte.

Fui assalito dalla sensazione di stare solo col mio corpo, di doverlo tenere d’occhio come un compagno inaffidabile e doverlo rimproverare per la sua slealtà.

Ebbi il mio bel da fare con lui, come fosse il compagno di un lungo viaggio al quale dovevo controllare le tasche e rimproverare qualcosa.

Questo corpo solitario come un cane rabbioso.

Ho cercato il mio io disperatamente, come qualcuno che volesse afferrarsi l’anima con una mano non sua.

Forse lui avverte il mio io come un bandito fiuta l’arrivo della polizia.

Mi avevano tolto l’ultima vertebra e mi avevano lasciato un buco così grande che sembrava che avessero sradicato la coda a un cavallo.

Este “yo”, este enfermo, dividido como un feudo que ha ido cediendo terreno a otros.

Quest’“io”, questo malato, diviso come un feudo che ha ceduto nel tempo terreno ad altri.

Ci sono, però, alcuni casi in cui la comprensione dell’immagine costruita da Felisberto non è immediata, essendo costituita sulla base di termini con più significati o poco utilizzati. In tali casi è necessario soffermarsi a visualizzare ciò che l’autore descrive e provare a indovinare le corrispondenze da lui percepite, cercando di comporre paralleli coerenti e ‘credibili’. Alcuni esempi di paragoni ‘problematici’ per la traduzione:

Da “El caballo perdido”:

Colocado a través de las teclas, como un riel sobre durmientes, había un largo lápiz rojo.

Trattandosi ‘riel’ e ‘durmientes’ di termini con diversi significati e poco utilizzati, la riproduzione di quest’associazione ha comportato delle difficoltà, in quanto, combinando i vari significati dei due termini, sono molteplici le immagini che potrebbero uscirne. Nella mia traduzione ho voluto riprodurre un’immagine che rispettasse l’idea di trasversalità della matita collocata orizzontalmente sui tasti del pianoforte (verticali). Insieme alla considerazione dell’effetto di trasversalità, determinante per la mia scelta è stato il valutare prioritario rispetto agli altri il significato sudamericano di ‘durmiente’, cioè ‘traviesa de la vía férrea’. Il risultato è il seguente:

Appoggiata sui tasti, come una rotaia sulle traversine, c’era una lunga matita rossa.

Me hacía más pequeño, me encogía y me apretaba hasta que fuera como un microbio perseguido por un sabio.

In questo caso il termine ‘sabio’ era quello su cui giocare la costruzione dell’immagine: un termine dal significato ampio e generale di ‘saggio’, che ho preferito limitare e indirizzare su ‘dottore’ per rendere più efficace l’immagine dell’inseguimento del microbo:

Mi facevo più piccolo, mi raggomitavo e mi stringevo fino a che sarei diventato come un microbo inseguito da un dottore.

Da “La mujer parecida a mí”:

Al llegar la noche ese pensamiento venía a mí como a un galpón de mi casa.

Qui la difficoltà è data dal termine ‘galpón’ e dalla natura ellittica della frase che costituisce il secondo termine di paragone. Anche in questo caso è stata principalmente la considerazione del significato sudamericano del termine a suggerirmi una soluzione. Non essendo riuscita, però, a creare un’ellissi funzionante come nell’originale, ho deciso di esplicitare, aggiungendo un predicato verbale:

Quando si faceva notte quel pensiero mi raggiungeva, come fosse entrato in un ripostiglio di casa mia.

Da “Lucrecia”:

Ella soltaba los pasos contra los escalones como si fuera tirando tiestos sobre estantes.

Nella delineazione di quest’immagine, ancora una volta formata da due termini dai vari significati come ‘tiestos’ e ‘estantes’, insieme all’effetto visivo ho voluto ricreare l’effetto sonoro che mi sembrava comunicare l’accostamento, scegliendo di tradurre ‘tiestos’ con ‘utensili di coccio’ appunto per la sonorità decisa che questo materiale suggerisce:

Lei camminava sciogliendo i passi contro gli scalini come se stesse scagliando utensili di coccio contro scaffali.

### **3.2 La metafora**

Anche se utilizzata un po’ meno frequentemente del paragone, la metafora è una costante dei racconti di Hernández, che contribuisce a portare avanti, nei testi, il meccanismo dell’associazione di idee tanto sfruttato dall’autore. A differenza del paragone, la metafora sostituisce, invece di abbinare, un’immagine ad un’altra.

Spesso le metafore usate in prosa sono metafore lessicalizzate, modi di dire espressi in formulazioni standard per ogni lingua, nel qual caso il traduttore deve cercare, se c’è, l’espressione corrispondente nella propria lingua. Non è questa, però, la natura delle metafore di Hernández, che sono formate secondo criteri totalmente soggettivi dettati dalla suggestione dall’autore. È questo il motivo per cui, nella traduzione, non c’è stato mai bisogno di traslare o cambiare l’immagine, come invece può essere necessario con le metafore lessicalizzate: è bastato individuare e ricreare la corrispondenza fra immagini costruita dall’autore.

Alcuni esempi delle metafore usate da Felisberto nei racconti analizzati con la relativa traduzione in italiano sono elencati in seguito.

Da “El caballo perdido”:

Cuando aparecían en la superficie severa de Celina rugosidades ásperas, cuando yo trancaba mi carricoche y mi abuela acudía afanosa como una aplanadora antigua, parecía que nos habíamos sido invitados a una pequeña pesadilla.

Pero esta desdichada suposición fue la señal para que alguien rompiera las represas de un río. Fue entonces cuando se llenó el vacío de mi silencio. Por la corriente del río había visto

Ma questa sfortunata supposizione fu il segnale per qualcuno di rompere le righe di un fiume. Fu

Mientras tanto yo iría buscando su ternura y escondiendome entre los arbustos que habría al borde de uno de los caminos que me llevarían hacia ella.

Ahora Celina había roto en pedazos todos los caminos; y había roto secretos antes de saber cómo eran sus contenidos.

Y esta era precisamente, la última amarra con el presente. Pero antes que esta amarra se soltara..

Tengo que remar con todas mis fuerzas hacia el presente.

Ahora haré lo mismo, aunque la única tierra firme que tenga cerca sea la isla donde está la casa de Celina y tenga que volver a lo mismo.

Quando apparivano sulla superficie di Celina rugosità aspre, quando io fermavo la mia carrozza e mia nonna arrivava affannata come una vecchia spianatrice sembrava che fossimo stati invitati a un piccolo incubo.

allora che si riempì il vuoto del mio silenzio. Dalla corrente del fiume avevo visto arrivare -

venir -y no lo había conocido- un pensamiento retrasado.

senza riconoscerlo- un pensiero ritardatario.

Nel frattempo, io avrei cercato il suo lato tenero nascondendomi fra gli arbusti che avrei trovato al lato di una di quelle strade che mi avrebbero condotto a lei.

Ora Celina aveva fatto a pezzi tutte le strade, e aveva rotto segreti senza sapere che cosa contenessero.

E questo era esattamente l'ultimo collegamento col presente. Ma prima che questo ponte si sfaldasse..

Devo remare con tutte le mie forze verso il presente.

Ora farò lo stesso, anche se l'unica terra ferma nelle vicinanze fosse l'isola dove si trova la casa di Celina e dovessi tornare al punto di partenza.

Tal vez, mientras me entregaba a la desilusión, tuvieran bien agarradas en el fondo del bolsillo las últimas monedas.

En la última velada de mi teatro del recuerdo hay un instante en que Celina entra y yo no sé que la estoy recordando.

La sonrisa se borró y él llegó a ser quien estaba llamado a ser: un desinteresado, un vagón desenganchado de la vida.

Ese sufrimiento era la comida que por más tiempo calmaba a las fieras del remordimiento.

Antes, por más raro que fuera lo que ocurría, siempre le encontraba antecedentes: en algún lugar del alma había estado escondido un principio de aquel acontecimiento, alguna otra vez ya se había empezado a ensayar, en mi existencia, un pasaje –acaso el argumento– de aquella última representación. Pero hace pocos días, al anochecer, se inauguró en mí una función sin anuncio previo. No se si la

Los dedos de la conciencia no sólo encontraban raíces de antes sino que descubrían nuevas conexiones; encontraban nuevos musgos y trataban de seguir las ramazones; pero los dedos de la conciencia entraban en un agua en que estaban sumergidas las puntas; y como esas terminaciones eran muy sutiles y los dedos no tenían una sensibilidad bastante fina, el agua confundía la dirección de las raíces y los dedos perdían la pista.

Magari, mentre mi consegnavo al disincanto, avevo le ultime monete saldamente appigliate al fondo della tasca.

Nell'ultima serata del teatro del mio ricordo c'è un istante in cui Celina entra e io non so che la sto ricordando.

Il sorriso si cancellò e lui diventò chi era chiamato a diventare: un disinteressato, un vagone sganciato dalla vita.

Quella sofferenza era il pasto che più a lungo calmava le fiere del rimorso. compagnia teatral se había equivocado de teatro, o sencillamente lo había asaltado.

Prima, per quanto fosse strano quello che accadeva, trovavo sempre degli antecedenti: in qualche posto dell'anima era stato nascosto un principio di quell'evento, altre volte aveva già iniziato a fare le prove, nella mia esistenza, un passaggio –forse il tema– di quell'ultima rappresentazione. Ma pochi giorni fa, all'imbrunire, si è inaugurato in me uno spettacolo mai pubblicizzato prima. Non so se la compagnia teatrale avesse sbagliato teatro, o semplicemente lo avesse occupato.

Le dita della coscienza non solo incontravano radici di un tempo, ma scoprivano nuove connessioni, trovavano nuovi muschi e provavano a seguire i rami. Ma le dita della coscienza entravano in un'acqua in cui erano sommerse le punte; e, dato che quelle terminazioni erano molto sottili e le dita non avevano una sensibilità abbastanza acuta, l'acqua confondeva la direzione delle radici e le dita perdevano la traccia.

Da “La mujer parecida a mí”:

He tenido siempre los mismos recuerdos. De día y de noche ellos corren por mi memoria como los ríos de un país. Algunas veces yo los contemplo; y otras veces ellos se desbordan.

Me mataron el potro y me dejaron hecho un caballo.

Cuando yo estaba echado y quería levantarme, tenía que convencer a cada una de las partes. Y al último momento siempre había protestas y quejas imprevistas. El hambre tenía mucha astucia para reunir las; pero lo que más pronto las ponía de acuerdo era el miedo de la persecución.

Alejandro me llevó a nadar al río; él iba encima mío y muy feliz en su bote caliente.

Da “Las dos historias”:

Mis energías seguían minando el pensamiento.

En esos 22 días de entre esas dos fechas, descansé además en sus grandes ojos azules...de ese espacio pintado de azul tenue y de esa bóveda azul, parecía descender eso que había en sus ojos.

Fue cuando dijo eso que yo vi esa escondida y pequeña carga de duda, y cuando él debió de haber sentido el aliento de la desgracia que lo seguía de cerca.

De pronto sentí en el alma un espacio claro, donde vagaba una especie de avión...Después quise volver a veder el avión, pero este se había perdido en el espacio claro; entonces yo dije

Ho mantenuto sempre gli stessi ricordi. Di giorno e di notte scorrono attraverso la mia memoria come i fiumi di un paese. A volte li contemplo, altre volte straripano.

Uccisero il puledro e mi trasformarono in un cavallo.

Quando ero coricato e volevo alzarmi dovevo convincere ogni singola parte. E all'ultimo momento c'erano sempre proteste e lamentele impreviste. La fame era molto brava a coalizzarle; ma ciò che più velocemente le metteva d'accordo era la paura dei maltrattamenti.

Alejandro mi portó a nuotare al fiume. Lui mi cavalcava, molto felice sulla sua calda barchetta.

Le mie energie continuavano a scavare nel pensiero.

In quei 22 giorni compresi tra quelle due date, riposai anche nei suoi grandi occhi azzurri...da quello spazio dipinto di azzurro tenue e da quella volta azurra, sembrava uscire ciò che era dentro ai suoi occhi.

Fu quello il momento in cui vidi quel piccolo e nascosto carico di dubbi, e il momento in cui lui dovette aver sentito l'alito della disgrazia che lo seguiva da vicino.

para mí: ‘Ya volverá, y si tarda es porque debe de estar cargando algo’. Cuando volvió, no sólo me pareció que traía carga, sino que no era el mismo. También sentí que se dirigía a mí, a mi

estúpida persona de aquel momento; y lo único que atiné fue a sacarme un trapo de otro lugar del alma, y a hacerle señas de que siguiera...pero le debo de haber hecho señas de que se detuviera, porque llegó hasta mí, y me rompió la cabeza y todos los escondidos lugares de mi estúpida persona.

D'improvviso sentii nell'anima uno spazio chiaro, dove vagava una specie d'aereo...Dopo volli tornare a vedere l'aereo, ma si era perso nello spazio chiaro. Così dissi tra me e me:

Da "Lucrecia":

Del ojo derecho me salían lágrimas que al doblar el caballete de la nariz caían en la almojada.

El ruido que hizo el portón de hierro me talandró los oídos.

Da "Diario del sinvergüenza":

Aquella mano podía tomar las mías descuidadas, del pequeño patio de teclas blancas y negras del piano de Celina.

Quiero saber dónde y cómo vive en este misterioso continente, en este cuerpo, en este sinvergüenza.

Y si es él que me obliga a escribirlos, ¿Quiere relamerse del pasado o es para representarse una presa del futuro?

Empecé a sentir que una mano mía, desde hacía muchos años, debía andar perdida...pidiendo limosna escondida en un paño negro.

Ella sabe moverlo, conoce su instrumento. Ha pulsado primero la bordona del miedo. La

'Tornerà, e se tarda probabilmente starà caricando qualcosa'. Quando tornò, non solo mi sembrò portare un carico, ma anche che non fosse lo stesso. Sentii anche che si dirigeva verso di me, verso la mia stupida persona di quel momento; e la sola cosa che riuscii a fare fu prendere uno straccio da un altro luogo dell'anima, e a fargli segno di continuare...ma devo avergli fatto segno di fermarsi, perché arrivò fino a me, e mi ruppe la testa e tutti i luoghi nascosti della mia stupida persona.

Dall'occhio destro mi uscivano lacrime che quando saltavano il cavalletto del naso cadevano sul cuscino.

Il rumore che fece il portone di ferro mi trapanò le orecchie.

Quella mano avrebbe potuto prendere le mie, distratte, dal piccolo cortile di tasti bianchi e neri del piano di Celina.

Voglio sapere dove e come vive in questo continente misterioso, in questo corpo, in questo mascazone.

E, se è lui che mi obbliga a scriverli, è perché vuole gongolare nel passato, o lo fa per costruirsi un appiglio al futuro?

Iniziai a realizzare che una mia mano doveva andarsene per conto suo da molti anni...facendo le elemosine nascoste in un panno nero.

vibración duraría largo rato si ella no se apresurara a apagarla con la delicadeza de su

dulce yema. Se produce un vacío expectante, el movimiento de otro dedo para pulsar otra cuerda: ese vacío era ya la sensación del hambre: suena la cuerda que lo decide a conseguir el desayuno. Pero mientras come, ella empieza a ejecutar, en todo el instrumento, los arpeggios de la ambición.

Lei sa manovrarlo, conosce il suo strumento. Ha pizzicato prima la corda della paura. La

vibrazione durerebbe a lungo, se lei non si affrettasse a smorzarla con la delicatezza del suo delizioso polpastrello. Si produce il vuoto dell'attesa, il movimento di un altro dito per pizzicare un'altra corda; quel vuoto era già la sensazione di fame: suona la corda che lo fa decidere di fare colazione. Ma mentre mangia, lei inizia a eseguire, con tutto lo strumento, gli arpeggi dell'ambizione.

### **3.2.1 Le immagini ricorrenti**

Come anticipato, il continuo accostamento di immagini diverse non è del tutto casuale, ma, nell'apparente disordine e nella capricciosità tipica della poesia d'avanguardia, mostra una sua coerenza. Come viene messo in luce dalla raccolta sopra effettuata di paragoni e metafore, infatti, due sono i grandi campi semantici che ricorrono nel meccanismo di associazione di idee: l'acqua e lo spettacolo, che comprende musica, cinema e teatro.

Come già sappiamo, sono entrambi ambiti particolarmente cari all'autore, l'acqua per il suo simboleggiare la memoria e il mondo dello spettacolo in quanto facente parte della vita di Hernández, che, ricordiamo, prima di essere scrittore è un pianista che, durante la sua gavetta, lavora molto anche in cinema e teatri. Il continuo e improvviso spuntare fuori di questi due motivi sottolinea, ancora una volta, l'importanza, in Felisberto, della componente autobiografica, e, parallelamente, della memoria.

Questo ripresentarsi degli stessi referenti, che vengono declinati in varie accezioni nei racconti analizzati, impone al traduttore un continuo esercizio intertestuale, volto al fine di mantenere una coerenza terminologica fra i passaggi narrativi che mostrano queste analogie semantiche.

### **3.3 Il 'desplazamiento semántico'**

Oltre all'uso continuo di metafore e paragoni, la qualità poetica dei racconti di Hernández si riscontra anche nell'utilizzo di altri strumenti. Il cosiddetto 'desplazamiento semántico' (Concha, 1973-74, in Sicard, 1977: 63) costituisce uno dei tratti più tipici in Felisberto, e contribuisce in modo determinante alla definizione delle atmosfere oniriche ed inquietanti per cui l'autore è conosciuto. Si tratta di uno

strumento efficace di deformazione della realtà: spostando certe categorie semantiche dalle loro posizioni tradizionali e ricollocandole accanto ad elementi nuovi, l'autore racconta una realtà percepita in modo del tutto personale, in cui gli ordini consueti vengono oscurati per lasciare posto a nuove gerarchie. In particolare, il meccanismo usato dall'autore è quello dell'accostamento di predicati ed aggettivi a soggetti che normalmente non vi si abbinerebbero perché di natura semanticamente non compatibile, come, ad esempio, il riferire un verbo di percezione ad una cosa. Il rapporto tra l'espressione e la realtà extralinguistica in questo modo viene stravolto, e l'effetto percepito dal lettore è, appunto, quello di uno 'spostamento semantico'.

Ho individuato quattro modalità di 'stranezza' create dall'autore con questo metodo, classificate in base all'effetto ottenuto: la personificazione di oggetti ed elementi naturali; la personificazione o 'cosificazione' di concetti astratti; il distacco e la personificazione di parti del corpo.

### **3.3.1 Personificazione di oggetti ed elementi naturali**

Hernández personifica oggetti ed elementi naturali accostandovi predicati ed aggettivi normalmente riferiti a persone, come verbi di movimento, verbi di percezione, aggettivi che descrivono qualità umane. In questo modo, i suoi racconti sono cosparsi di cose che partecipano attivamente agli avvenimenti vissuti dai protagonisti e vengono caratterizzate come fossero umani, con personalità, volontà e sentimenti propri. Oltre all'aspetto interiore, gli oggetti e gli elementi naturali assumono tramite lo stesso procedimento anche la fisicità umana.

Da "El caballo perdido":

Tuve bastante tiempo para entrar en relación íntima con todo lo que había en la sala. Claro que cuando venía Celina los muebles y yo nos portábamos como si nada hubiera pasado.

Al empezar, los troncos eran muy gruesos, ellos ya habrían calculado hasta dónde iban a subir y el peso que tendrían que aguantar.

Ebbi abbastanza tempo per instaurare una relazione intima con tutto quello che c'era nella sala. Chiaramente, quando arrivava Celina i mobili e io ci comportavamo come nulla fosse successo.

All'inizio, i tronchi erano molto grossi, dovevano già aver calcolato fino a dove sarebbero saliti e il peso che avrebbero dovuto sopportare.

En los primeros momentos no me metía con los muebles porque tenía temor a lo inesperado.

Todavía no se habían dormido las cosas que traía de la calle.

Iba hacia una mujer de marmo [...] a la primera oportunidad de encontrarnos solos, ya los dedos se me iban hacia su garganta. Y hasta había llegado a sentir, en momentos que nos acompañaban otras persona [...] cierta complicidad con ella.

Las fotografías de un matrimonio pariente de Celina [...] fui llamado, no sé cómo, por la mirada del marido [...] él siempre me miraba de frente [...] a veces aguantaba un rato la mirada para darme tiempo a pensar cómo haría para sacar rápidamente la mía.

Me había interesado por los secretos que tuvieran los objetos en sí mismos; y de pronto ellos me sugerían la posibilidad de ser intermediarios de personas mayores [...] podrían ser encubridores o estar complicados en actos misteriosos.

Entonces me parecía que alguno me hacía una secreta seña para otro, que otro se quedaba quieto haciéndose el disimulado, que otro le devolvía la seña al que lo había acusado primero, hasta que por fin me cansaban, se burlaban, jugaban entendimientos entre ellos y yo quedaba desairado.

All'inizio non mi mettevo a litigare con i mobili perché avevo paura dell'imprevisto.

Le cose che portavo dalla strada non si erano ancora addormentate.

Mi avvicinavo a una donna di marmo [...] alla prima occasione di trovarci soli, già le dita mi compagnia di altre persone [...] una certa sfuggivano verso la sua gola. Ed ero perfino arrivato a sentire, nei momenti in cui eravamo in complicità con lei.

Le fotografie di un matrimonio di parenti di Celina..fui richiamato, non so come, dallo sguardo del marito [...] lui mi guardava sempre dritto negli occhi [...] a volte tratteneva un po' lo sguardo per darmi il tempo di pensare come avrei fatto a distogliere rapidamente il mio.

Mi ero interessato ai segreti che gli oggetti nascondevano dentro si sé, e d'un tratto essi mi suggerivano la possibilità di essere intermediari di persone adulte [...] avrebbero potuto occultare o essere coinvolti in azioni misteriose.

Allora avevo l'impressione che uno mi facesse un segno segreto rivolto ad un altro, che un altro stesse lì tranquillo facendo finta di nulla, che un altro restituisse il segnale a quello che l'aveva accusato per primo, fino a che alla fine mi stancavano, mi sbeffeggiavano, facevano giochetti fra di loro e io restavo in disparte.

Las ventanas no la habían visto entrar: se habían quedado distraídas contemplando hasta último momento, la claridad del cielo.

El lápiz estaba deseando que lo dejaran escribir...se movía ansioso entre los dedos que lo sujetaban, y con su ojo único y puntiagudo miraba indeciso y oscilante de un lado para otro.

Fue él quien le quitó la memoria a los objetos. Por eso es que ellos no se acuerdan de mí.

El piano era una buena persona. Yo me sentaba cerca de él; con unos pocos dedos míos apretaba muchos de los suyos, ya fueran blancos o negros; en seguida le salían gotas de sonidos; y combinando los dedos y los sonidos, los dos nos poníamos tristes.

Il piano era una buona persona. Io mi sedevo vicino a lui; con poche dita mie ne stringevo tante delle sue, sia bianche sia nere. Subito ne

Da “La mujer parecida a mí”:

De un lado me seguía la luna...en dirección contraria venían llegando, con gran esfuerzo, los arboles.

Un árbol estiraba un brazo seco casi hasta el centro del camino.

Da “Las dos historias”:

Las veredas parecían haber nacido del pie de los muros, y eran simpáticas; pero los focos, que también parecían haber nacido de los muros, tenían sombreritos blancos y eran ridículos.

Cuando iba a terminar la luz de un foco nos esperaba con solicitud estúpida la luz de otro.

Le finestre non l’avevano vista entrare: si erano distratte contemplando fino all’ultimo momento il chiarore del cielo.

La matita desiderava che la lasciassero scrivere..si muoveva ansiosa tra le dita che la sorreggevano, e col suo occhio unico e aguzzo guardava indecisa oscillando da un lato all’altro.

Fu lui che levò la memoria agli oggetti. È per questo che non si ricordano di me.

uscivano gocce di suono, e il miscuglio di dita e suoni intristiva entrambi.

Da una parte mi seguiva la luna..nella direzione contraria arrivavano, a fatica gli alberi.

Un albero stiracchiava un braccio secco fino quasi al centro del sentiero.

I marciapiedi sembravano essere nati dai piedi dei muri, ed erano simpatici; ma i lampioni, che a loro volta sembravano essere nati dai muri, avevano piccoli cappelli bianchi ed erano ridicoli.

Quando stava per terminare la luce di un lampione ci aspettava con stupida sollecitudine la luce di un altro.

Los muros severos y blancos habían cruzado sus miradas a través del aire y el silencio.

Le mura severe e bianche avevano incrociato i loro sguardi attraverso l'aria e il silenzio.

Da "Lucrecia":

Me agarré del atril; él se tambaleó con mucha dignidad pero pronto sus movimientos se hicieron cortos y se quedó quieto.

Mi aggrappai al leggio; questo barcollò dignitosamente, ma presto i suoi movimenti si accorciarono e si tranquillizzò.

Veía extenderse al sol un paisaje con montañas.

Guardando un paesaggio di montagna distendersi al sole.

La tierra...echada boca arriba con sus montañas, era indiferente a todo lo que hacían los hombres.

La Terra..sdraiata a faccia in su con le sue montagne, era indifferente a tutto ciò che facevano gli uomini.

La luz se sacudía con desesperación, quería salirse de la vela.

La luce si agitava disperatamente, voleva saltar fuori dalla candela.

La sombra de la plantita. Pero ella, con sus hojas de encaje, tan planas y tan quietas, hubiera preferido mirarse en un espejo.

L'ombra della piantina. Ma lei, con le sue foglie merlettate, così piatte e quiete, avrebbe preferito guardarsi allo specchio.

La luz de la vela se había quedado mirando la colcha amarilla.

La luce della candela era rimasta a guardare la coperta gialla.

Da "Diario del sinvergüenza":

La cama de ella, muy bien tendida con su almohadón inclinado, me dio la impresión de que la propia cama, acostada en sí misma, estaba inocentemente dormida.

Il suo letto, fatto con cura e col suo cuscino ben sistemato, mi diede l'impressione di dormire innocentemente, coricato su sé stesso.

### 3.3.2 Personificazione di concetti astratti

Anche gli elementi di natura concettuale e astratta, come le idee, i pensieri ed i ricordi, nelle pagine di Hernández assumono vita propria grazie allo stesso meccanismo utilizzato per gli oggetti: si trasformano in soggetti attivi tramite il loro accostamento a predicati normalmente usati in riferimento alle persone, acquisendo così, alla stessa

maniera degli oggetti, la capacità di movimento e di pensiero, oltre che alcuni tratti fisici e caratteriali umani.

Da “El caballo perdido”:

Un caprichoso aire que venía del pensamiento las había empujado, las había hecho presentes de alguna manera y ahora las esparcía entre los muebles de la sala y quedaban confundida con ellos.

Por la corriente del río había visto venir un pensamiento retrasado. Había llegado sigilosamente, se había colocado cerca y después había hecho explosión.

Esa verdad había acogido y envuelto cariñosamente mi mentira.

Me esperaban unos cuantos secretos embozados. Ellos asaltaron mis pensamientos, los ataron y desde ese momento estoy forcejeando...Entre los pensamientos que los secretos embozados habían atado, hubo uno que a los pocos días se desató solo.

Me visitó el recuerdo de Celina [...] volvió al otro día y a los siguientes. Ya era de confianza y yo podía dejarlo solo, atender otras cosas y después volver a él. Pero mientras lo dejaba solo, él hacía en mi casa algo que yo no sabía.

Al mismo tiempo alguien echa a los pies de la imaginación pedazos de pasado y la imaginación elige apresurada con un pequeño farol que mueve, agita y entrevera los pedazos y las sombras.

Un'aria capricciosa proveniente dal pensiero le aveva spronate, le aveva rese in qualche modo presenti, e, ora, le spargeva fra i mobili della sala e rimanevano lì, mescolate con questi.

Dalla corrente del fiume avevo visto arrivare un pensiero ritardatario. Era arrivato prudentemente, si era fermato vicino e poi era esploso.

Quella verità aveva amorevolmente accolto e avvolto la mia bugia.

Mi aspettavano diversi segreti inceppati. Questi assaltarono i miei pensieri, li legarono e, da quel momento, sto cercando di divincolarmi...Fra i pensieri che i segreti inceppati avevano legato, ce ne fu uno che dopo pochi giorni si slegò da solo.

Mi visitò il ricordo di Celina [...] tornò il giorno dopo e i giorni seguenti. Era affidabile e potevo lasciarlo solo, dedicarmi ad altre cose e poi tornare a lui. Ma mentre lo lasciavo solo, faceva in casa mia qualcosa che io ignoravo.

Intanto qualcuno butta ai piedi dell'immaginazione pezzi di passato e l'immaginazione sceglie frettolosa con una piccola lanterna che muove, agita e intravede i pezzi e le ombre.

Las cosas que yo tengo que imaginar son muy perezosas y tardan mucho en arreglarse para venir.

Pero los recuerdos, a medida que iban siendo del tipo que yo sería, a pesar de conservar los mismos límites visuales y parecida organización de los datos, iban teniendo un alma distinta.

Da “La mujer parecida a mí”:

Al llegar la noche ese pensamiento venía a mí como a un galpón de mi casa.

Da “Las dos historias”:

Había descubierto lo vano y falso del pensamiento cuando éste cree que es él, en primer término, quien dirige nuestro destino.

Mis energías seguían minando el pensamiento.

Esos pensamientos se me fueron.

Me parecía que muchos extraños pensamientos que vagaban por el aire se metían por mi cabeza y me salían por los ojos para ir a detenerse en su nariz.

Da “Lucrecia”:

La noche permitía que yo estuviera dentro de ella.

Da “Diario del sinvergüenza”:

La curiosa, la conciencia, quiere ver y comprender todo. Todo lo entrevera y todo lo acomoda.

Le cose che devo immaginare sono molto pigre e ci mettono molto a sistemarsi per arrivare.

Ma i ricordi, man mano che diventavano del tipo che sarei diventato, nonostante mentenessero gli stessi limiti visuali e la stessa organizzazione dei dati, iniziavano ad avere un'anima diversa.

Quando si faceva notte quel pensiero mi raggiungeva, come fosse entrato in un ripostiglio di casa mia.

Avevo scoperto il vano e il falso del pensiero, quando questo crede di essere lui, più di ogni altra cosa, a dirigere il nostro destino.

Le mie energie continuavano a scavare nel pensiero.

Quei pensieri mi avevano abbandonato.

Mi sembrava anche che molti pensieri strani che vagavano nell'aria s'intrufolassero nella mia testa e mi uscissero dagli occhi per andare a fermarsi sul suo naso.

La notte lasciava che io stessi dentro di lei.

La curiosa, la coscienza, vuole vedere e capire tutto. Intravede tutto e aggiusta tutto.

Me siguen de cerca dudas.

I dubbi mi seguono da vicino.

### 3.3.3 Cosificazione di concetti astratti

Altro meccanismo di deformazione della realtà si riscontra, in Hernández, nella ‘cosificazione’ di elementi concettuali. Idee, pensieri, ricordi e loro simili, vengono in questo caso ‘cosificati’: se nel meccanismo di personificazione tali elementi assumono caratteristiche umane, tramite la ‘cosificazione’ vengono attribuite loro le qualità degli oggetti, delle cose concrete. Sempre grazie all’uso di predicati ed aggettivi che mirano a quest’effetto, cioè che, in questo caso, vengono normalmente usati in riferimento alle cose tangibili, gli elementi concettuali acquistano così consistenza e visibilità.

Da “El caballo perdido”:

Me iba cayendo en los oídos, en la cara, en la cabeza, y por todo el cuerpo un silencio de pesadilla.

Mi cadeva nelle orecchie, sulla faccia, in testa e in tutto il corpo un silenzio da incubo.

Empezamos a cruzar la noche.

Iniziammo ad attraversare la notte.

Entraría en mi silencio.

Sarebbe entrata nel mio silenzio.

Me dejaban andar alrededor de las palabras que ellas utilizaban.

Mi lasciavano vagare attorno alle parole che utilizzavano.

Le salían gotas de sonidos.

Ne uscivano gocce di suono.

Para poner y acomodar en la realidad lo que habían pensado antes.

Per collocare e accomodare nella realtà quello che avevano pensato prima.

Da “Las dos historias”:

Pretendía atrapar una historia y encerrarla en un cuaderno.

Voleva catturare una storia e rinchiuderla in un quaderno.

Da “Lucrecia”:

Vi la plantita rodeada de la mañana.

Vidi la piantina circondata dalla mattinata.

### 3.3.4 Distacco e personificazione di parti del corpo

Variante del tema dello sdoppiamento, come già spiegato molto sviluppato da Hernández, il motivo del distacco delle parti del corpo è ricorrente nell'autore, in quanto espressione della frammentazione dell'individuo. Le singole parti del corpo acquisiscono vita propria allo stesso modo in cui lo fanno gli oggetti e gli elementi concettuali, cioè tramite l'accostamento a predicati ed aggettivi tipicamente riferiti agli umani. Infatti, non solo le parti del corpo diventano autonome staccandosi dal resto, ma esse assumono anche tratti umani, sia fisici sia caratteriali, e agiscono e pensano in modo indipendente.

#### Da "El caballo perdido"

De pronto las manos encontraban sonidos.

Improvvisamente le mani trovavano suoni.

Parecía que sus ojos negros sacaran un poco de simpatía de los rasgos de mi madre y la pusieran en los míos.

Pareva che i suoi occhi neri prendessero un po' di simpatia dai tratti di mia madre e la mettessero nei miei.

Mis ojos ahora son insistentes, crueles, exigen un gran esfuerzo a los ojos de aquel niño.

I miei occhi ora sono crudeli, spietati, richiedono un grande sforzo agli occhi di quel bambino.

Él acosa y persigue los ojos de aquel niño.

Lui incalza gli occhi di quel bambino e li rincorre.

Entonces, los ojos de ahora se precipitan vorazmente sobre las imágenes creyendo que el encuentro será largo y que llegarán a tiempo.

Allora, gli occhi di ora si precipitano voracemente sulle immagini, credendo che l'incontro sarà lungo e che arriveranno in tempo.

Sin embargo los ojos de ahora persisten hasta cansarse.

Tuttavia, gli occhi ora persistono senza stancarsi.

#### Da "La mujer parecida a mí":

Tuve la idea de que algunas partes de mi cuerpo se habrían quedado o andarían perdidas en la noche [...] Poco a poco me fui dando cuenta que ninguna de mis partes había desertado. Me venían alcanzando una por una; la que no tenía

Pensai che alcune parti del mio corpo sarebbero rimaste lì o si sarebbero perse nella notte[...]. Poco a poco iniziai a rendermi conto che nessuna delle mie parti mi aveva abbandonato. Mi raggiungevano una alla volta; quella che non

hambre tenía cansancio; pero habían llegado primero las que tenían dolores. Ya no sabía como engañarlas; les mostraba el recuerdo del dueño en el momento que las desensillaba.

Da “Las dos historias”:

Al mismo tiempo tuvo la impresión de que sus ojos, su frente y su nariz tropezarían con las cosas y las puertas y las paredes.

Da “Lucrecia”:

Esperaba que mis ojos -los pobres habían tenido que vivir como bestias acosadas-eligieran un objeto cualquiera y se lo fueran tragando despacio.

Había sentido que todos mis órganos apretaban sus caras avergonzadas y lloraban hacia dentro las más envenenadas lágrimas.

Da “Diario del sinvergüenza”:

Aquella mano podía tomar las mías descuidadas, del pequeño patio de teclas blancas y negras del piano de Celina.

No sé cuándo olvidé la mano del enfermo; pero ella, escondida entre otros recuerdos, debe haber trabajado en mis sueños, en mis juegos y debe haber engañado mis manos, las debe haber llevado, de la mano, quién sabe a dónde o a quién y debe haber traído estas otras.

¿Por qué ellos, la cabeza y el cuerpo, se asustaron y “ella” hizo la pregunta? Ellos sabían que podrían venir a visitarme una mano de mi propio yo cuando ellos no la vieran.

era affamata era stanca; ma erano arrivate prima quelle doloranti. Io non sapevo più come distrarle; mostravo loro il ricordo del padrone che le disarcionava.

Allo stesso tempo, considerò che i suoi occhi, la sua fronte ed il suo naso si sarebbero scontrati con le cose, le porte e le pareti.

Aspettavo che i miei occhi -i poveretti avevano dovuto vivere come bestie maltrattate-scegliessero un oggetto qualsiasi e lo inghiottissero lentamente.

Avevo sentito tutti i miei organi contrarre le loro facce vergognose e piangere verso l'interno le lacrime più avvelenate.

Quella mano avrebbe potuto prendere le mie, distratte, dal piccolo cortile di tasti bianchi e neri del piano di Celina.

Non so quando dimenticai la mano del malato; ma lei, nascosta fra altri ricordi, deve aver lavorato nei miei sogni, nei miei giochi e deve aver ingannato le mie mani, deve averle portate, tenendole per mano, chissà dove o da chi, e deve aver portato queste altre.

Perché loro, la testa e il corpo, si sono spaventati e “lei” ha fatto la domanda? Loro sapevano che una mano del mio io sarebbe potuta venire a visitarmi quando non l'avrebbero vista.

Me dice la pretenciosa cabeza.

Mi dice la testa, pretenciosa.

#### **4. LA ‘SCRITTURA AUTOMATICA’**

Come sottolineato precedentemente, nell’atteggiamento di Hernández verso lo scrivere è evidente la suggestione del surrealismo, movimento che promuove l’idea della ‘scrittura automatica’ come mezzo tramite il quale riprodurre il reale funzionamento del pensiero. La concezione della scrittura dell’autore, che in essa vede una valvola di sfogo del proprio pensiero avulsa dal controllo della ragione, spiega lo stile spontaneo e irregolare dei suoi racconti, in cui non viene lasciato spazio alla cura della forma. Felisberto scrive per sé stesso, per dare forma al suo turbine interiore, senza preoccuparsi di rendere i suoi lavori piacevoli da leggere e facilmente comprensibili.

I tratti stilistici più evidenti che ne conseguono, che, in alcuni casi, diventano problematici per la traduzione, sono la mancanza di nessi logici fra periodi che causa salti nella narrazione; l’ambiguità di alcuni passaggi narrativi; l’irregolarità sintattico-grammaticale di certe espressioni, in cui a volte si sfiora la scorrettezza.

##### **4.1 Frammentazione e salti**

Sono diversi i momenti in cui Felisberto salta di palo in frasca, interrompendo bruscamente un pensiero per passare ad un altro totalmente scollegato. Salti di questo tipo, pur non costituendo un problema per la traduzione, sono una delle caratteristiche stilistiche più evidenti, ma soprattutto più significative nell’autore, per le ragioni sopra esposte.

Tralasciando la traduzione, che, come preannunciato, non comporta in questi casi difficoltà, se ne riportano alcuni esempi, a partire da quello più significativo: il passaggio di “El caballo perdido” in cui la narrazione dei ricordi su Celina viene troncata bruscamente, e l’immaginazione, mescolata con l’inseguimento ossessivo dei ricordi perduti, sostituisce una volta per tutte l’esigenza narrativa. Da notare è il fatto che, a differenza degli altri salti, in questo caso l’autore sia perfettamente consapevole dello stacco improvviso, e lo dichiari apertamente.

Da “El caballo perdido”:

Después Celina corría alrededor de la mesa; era un poco distinta, daba brincos como una niña y yo la corría con un palito que tenía un papel envuelto en la punta.  
Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración. Ya hace días que estoy detenido.

Da “Diario del sinvergüenza”:

Hay sinvergüenzas que marchan a dos conciencias, la de él y la de la señora...  
El mozo de café me ha visto reír solo y ha venido a darme charla.  
Creo haber sentido por primera vez a mi yo.

Y si el hijo encuentra al padre y lo trae y la política del pueblo cambia el concepto del muerto?  
Los días que las palmeras me parecen ciempiés movidos por el viento, siento caminar cerca de mí enfermeras que me ponen inyecciones, y los días que las palmeras me parecen árboles que dan persianas inmóviles viene una sola enfermera y me besa uno por uno los dedos de los pies.

## 4.2 Ambiguità

Il fatto che l'autore segua pensieri a volte contorti senza preoccuparsi di definirne e curarne la forma è la causa dell'ambiguità di alcuni passaggi narrativi, che a prima vista possono risultare incomprensibili. In questi casi chi traduce deve cercare di mantenere l'ambiguità in quanto portatrice di significato.

Da “El caballo perdido”:

Si aquella mujer hubiera estado presente, si todavía se hubiera conservado joven, si hubiera tenido esa enfermedad del sueño en que las personas están vivas pero no se dan cuenta cuando las tocan y si hubiera estado sola conmigo en aquella sala, con seguridad que yo hubiera tenido curiosidades indiscretas.

In questo caso ho scelto di mantenere il carattere senza dubbio poco chiaro della frase, senza spezzarne la lunghezza e la tortuosità, né cercare di esplicitare il significato della misteriosa ‘enfermedad del sueño’ nominata dall'autore, traducendo:

Se quella donna fosse stata presente, se si fosse conservata ancora giovane, se avesse avuto quella malattia del sonno per cui le persone sono vive ma non si accorgono di essere toccate e se fosse stata da sola con me in quella sala, sarei stato di sicuro indiscretamente curioso.

Da “Las dos historias”:

De lo que escribió en aquella época elegí lo que mejor me dio la sensación de lo que él sabía de él.

Ciò che nella frase è ambiguo è la natura del secondo ‘él’: nonostante il contesto porti a pensare che si riferisca alla stessa persona indicata dal primo ‘él’, nella mia traduzione ho voluto mantenere la qualità fumosa e ambigua dell'espressione, senza esplicitare il pronome. Fondamentale, ai fini della mia decisione, è stata la considerazione dell'effetto di ‘stonatura’ creato dalla ripetizione del pronome ‘él’, che sembra voluta: avrebbe infatti potuto essere evitata se l'autore avesse voluto usare

un'espressione più chiara e grammaticalmente più corretta, ad esempio scrivendo 'él sabía de sí'.

Di ciò che scrisse a quell'epoca ho scelto quello che più di tutto mi ha dato la sensazione di quello che lui sapeva di lui.

Da "Diario del sinvergüenza":

Ese instante le recuerda habitaciones sombrías en verano con persianas y sabiendo que afuera el sol da sobre vegetaciones extendidas vistas en un cine. Sin duda en el cine el cuerpo los disfrutó recordando otras persianas y sol sobre vegetaciones vistas en la niñez, y aquellas sensaciones lo habían preparado para el instante del cine.

In questo confuso passaggio, Hernández associa la sensazione piacevole della frescura di una stanza protetta dalle persiane dal sole estivo che scalda il paesaggio esterno alla sensazione provata in un cinema; la situazione del cinema può essere assimilabile a quella della stanza sia per il fresco della buia sala del cinema opposto al caldo dell'esterno, sia per la presenza di un contesto analogo illustrato nel film proiettato. La natura ambigua di queste parole permette al traduttore di giocare lasciandone in sospeso il significato anche nella traduzione; in questo caso, infatti, non ho cercato di fornire nella traduzione una spiegazione dell'ambiguità, ma ho mantenuto la possibilità per il lettore di decidere che significato attribuire alla frase.

Quell'istante gli ricorda stanze ombrose in estate con persiane e con la consapevolezza che fuori il sole batte su vegetazioni estese viste in un cinema. Senza dubbio al cinema il corpo se li era goduti, quei piaceri, ricordando altre persiane e sole su vegetazioni viste durante l'infanzia, e quelle sensazioni lo avevano preparato per l'istante del cinema.

Los días que las palmeras me parecen ciempiés movidos por el viento, siento caminar cerca de mí enfermeras que me ponen inyecciones, y los días que las palmeras me parecen árboles que dan persianas inmóviles viene una sola enfermera y me besa uno por uno los dedos de los pies.

Trattandosi di un passaggio di per sé astruso -fra l'altro, completamente isolato e sconnesso rispetto alla narrazione del racconto- e quindi senza correre il rischio di un'eccessiva 'normalizzazione', in questo caso ho scelto di interpretare la componente ambigua composta dall'espressione 'árboles que dan persianas inmóviles', immaginando che essa si riferisca ad alberi che, con la loro superficie, costituiscono una sorta di barriera assimilabile alla persiana, formandone quindi una:

I giorni in cui le palme mi sembrano millepiedi mossi dal vento, sento camminare vicino a me infermiere che mi fanno iniezioni, e i giorni in cui le palme mi sembrano alberi che formano persiane immobili viene una sola infermiera e mi bacia una per una le dita dei piedi.

#### **4.3 Sgrammaticature:**

Come l'autore stesso dichiara (Díaz, 1990: 95), nella scrittura di Hernández non mancano le irregolarità e le imperfezioni tipiche del linguaggio parlato, privo di elaborazioni e di ricerca formale. Tali imperfezioni si manifestano in strutture sintattiche decisamente non consuete, ripetizioni, usi particolari della punteggiatura normalmente non permessi nella prosa tradizionale. Nella traduzione ho cercato di mantenere tutte queste irregolarità.

Da "Diario del sinvergüenza":

Mi yo ¿no se habrá ido de mí como un padre a quien lo acusaron de un crimen y cuando se descubrió que era inocente, un hijo lo salió a buscar por la selva?

Pero yo, mi yo más yo...

El día que descubrí mi sinvergüenza caía una lluvia fina y yo había ido a un barrio pobre a buscar una valija. Necesitaba mucho la valija; pero con aquel tiempo y pensando en la molestia que me traería el viaje en ómnibus con ella, estaba contento de no haber encontrado la familia que me tenía que dar la valija.

Il giorno in cui scoprii il mio mascalzone cadeva una pioggia fina e io ero andato in un quartiere povero a cercare una valigia. Avevo molto bisogno della valigia; ma con quel tempo,

Da "Lucrecia":

De pronto me vino una contracción al estómago: fue al reconocer una carta que le acercaron unas manos: era mi carta, entonces la mujer de los ojos tenía que ser Lucrecia.

Il mio io non se ne sarà andato via da me come un padre che fu accusato di un crimine e quando fu scoperto innocente un figlio andò a cercarlo per il bosco?

Ma io, il mio io più io...

e pensando alla scomodità del viaggio in autobus con una valigia appresso, ero contento di non aver incontrato la famiglia che doveva

procurarmi la valigia.

D'un tratto ebbi una contrazione allo stomaco: avevo riconosciuto una lettera che delle mani le porsero: era la mia lettera, quindi la donna degli occhi doveva essere Lucrecia.

## 5. L'USO DEI VERBI

Altro tratto stilistico da considerare nell'analisi della traduzione dei racconti presi in considerazione è il sistema verbale utilizzato.

L'uso dei verbi di Hernández denota due aspetti di particolare interesse per il traduttore: l'uso dell'imperfetto, che può essere considerato specifico dell'autore, e la traduzione del tempo pretérito indefinido, che costituisce un aspetto interessante della lingua spagnola messa a confronto con l'italiano, a prescindere dallo stile di Felisberto, ma allo stesso tempo, come vedremo, assume connotati particolari nel caso di Hernández.

L'uso frequente dell'imperfetto contribuisce, insieme alle altre scelte in precedenza analizzate, alla creazione delle atmosfere oniriche e inquietanti che contraddistinguono le pagine dell'autore. Tempo delle favole e dei sogni, ma anche dell'evocazione e della ricostruzione, metodi come abbiamo visto molto sfruttati nella costruzione delle storie di Hernández, l'imperfetto relega i fatti raccontati a un livello indefinito e sospeso.

Se alcuni racconti usano l'imperfetto come tempo principale, come ad esempio "La mujer parecida a mí", in altri, come "El caballo perdido", la narrazione cominciata con il pretérito indefinido lascia presto il posto all' 'imperfecto devorador', che meglio si addice alla definizione della confusione spazio-temporale che domina la narrativa dell'autore (Perera San Martín, 1973, in Sicard, 1977: 243).

La preponderanza dell'imperfetto non comporta particolari problemi a livello traduttivo, in quanto va semplicemente mantenuta intatta. Un esempio tratto da "La mujer parecida a mí":

En una de las noches yo andaba por un camino de tierra y pisaba las manchas que hacían las sombras de los árboles. De un lado me seguía la luna; en el lado opuesto se arrastraba mi sombra; ella, al mismo tiempo que subía y bajaba los terrones, iba tapando las huellas. En dirección contraria venían llegando, con gran esfuerzo, los árboles, y mi sombra se estrechaba con la de ellos.

Una di queste notti andavo lungo un sentiero di terra e calpestavo le macchie create dalle ombre degli alberi. Da una parte mi seguiva la luna, dalla parte opposta strisciava la mia ombra; mentre saliva e scendeva per i campi, andava ricoprendo le orme. Nella direzione contraria arrivavano, a fatica, gli alberi, e la mia ombra si restringeva a contatto con la loro.

Meno scontato, nella traduzione, è l'approccio al pretérito indefinido, tempo che si alterna all'imperfetto nei racconti di Felisberto. La problematicità a livello traduttivo

dei verbi coniugati in questo tempo verbale è causata da due fattori. Da un lato, a prescindere dallo stile di Hernández, c'è una differenza sostanziale tra spagnolo e italiano per cui il pretérito indefinido spagnolo copre ben tre tempi italiani: il passato prossimo, il passato remoto ed il trapassato prossimo, tra i quali, quindi, bisogna scegliere quando ci si trova di fronte alla traduzione di un pretérito indefinido.

Il secondo fattore, che complica ulteriormente le cose, è dato dalla scrittura di Hernández, che, come abbiamo visto, è spesso sospesa in un contesto spazio-temporale non ben definito, e quindi non facilmente identificabile. Il fatto che l'autore segua il filo sconnesso dei suoi pensieri saltando da una riflessione all'altra confonde il lettore sul momento temporale a cui facciano riferimento i fatti raccontati. Inoltre, spesso, a non essere ben chiaro è il momento stesso della stesura, il presente narrativo, anch'esso imprecisato, la cui nebulosità rende ancora più problematica la definizione temporale di molti lavori di Felisberto.

Se in spagnolo i fatti sono esposti tutti con il pretérito indefinido, in italiano la scelta fra passato prossimo, passato remoto e trapassato prossimo può essere problematica. Ancora una volta, non c'è, nella traduzione dei tempi verbali, una soluzione giusta: il traduttore deve interpretare e decidere quale tempo usare, cercando di mantenere coerenza all'interno del racconto.

“Diario del sinvergüenza” è un racconto molto interessante dal punto di vista della traduzione dei verbi.

La differenziazione fra passato e trapassato nella traduzione di un pretérito indefinido è relativamente semplice, nel senso che il trapassato italiano implica l' anteriorità temporale di un fatto rispetto ad un'altro, cosa che dal contesto si può facilmente dedurre:

Y en el instante de preguntarme “¿qué estaba soñando?”, empecé a comprender, como si la oyera, otra pregunta. Era hecha con mi voz, con mi voz imaginada de otras veces, cuando pienso con palabras en medio de la noche; esa pregunta tomaba descuidada a la primera con una insinuación irónica pero que se iba llenando de miedo: “¿Y si una mano, que no es de ninguna de las de este cuerpo, viniera acercándose, en la oscuridad, y de pronto tomara esta mano

caída?” Primero la cabeza y después el cuerpo, se fueron erizando. Yo no alcancé a percibir el movimiento de la mano al meterse entre las cobijas. Pero ¿quién hizo la pregunta? ¿O dónde y por qué se produjo esta pregunta?

E nell'istante in cui mi sono chiesto “Cosa stavo sognando?”, ho iniziato a concepire un'altra domanda, come se la udissi. La voce era la mia, la mia voce immaginata altre volte, quando penso nel mezzo della notte. Quella domanda

riprendeva con noncuranza la prima, con un'insinuazione ironica che però andava riempiendosi di paura: "E se una mano estranea si avvicinasse nell'oscurità e d'improvviso afferrasse questa mano caduta?". Prima la testa,

e poi il corpo, hanno iniziato a irrigidirsi. Io non sono riuscito a percepire il movimento della mano che si rimetteva sotto le coperte. Ma chi era stato a fare la domanda? O dove, e perché, era nata quella domanda?

In questo caso ho scelto di tradurre i preteriti 'hizo' e 'se produjo' con i due trapassati prossimi 'era stato' 'era nata', in quanto verbi che si riferiscono a un 'prima', alla fase di concezione e formulazione della domanda, che, chiaramente, precede temporalmente l'esternazione della stessa e la sua captazione da parte dell'interlocutore.

Più problematica è, nella versione in italiano, la distinzione tra passato prossimo e passato remoto nella traduzione dei pretéritos indefinidos. Nella traduzione di "Diario del sinvergüenza" ho scelto come tempo principale il passato prossimo, assumendo, perché, come anticipato, non è sempre chiaro, che, trattandosi di un diario, i fatti narrati si riferiscano a un passato non lontano:

A pesar de haberme prometido buscar mi yo a la mañana siguiente lo empecé a perseguir esa misma noche.[...]Esa noche, para no despertar a mi señora, tuve que tantear con cuidado el camino a mi cama y hacer contorsiones y fuerzas para evitar obstaculos. Pero de pronto, en la poca luz, tuve una sorpresa. En el instante de descubrir que mi señora no estaba, la cama  
Nonostante mi fossi ripromesso di cercare il mio io la mattina seguente, ho iniziato ad inseguirlo quella stessa notte.[...]Quella notte, per non svegliare la mia signora, ho dovuto cercare il mio letto a tentoni, impegnandomi e facendo acrobazie per evitare gli ostacoli. Ma, improvvisamente, nella luce debole, qualcosa

mi ha sorpreso: nell'istante in cui mi sono reso de de ella, muy bien tendida y de ella, muy bien tendida y con su almohadon inclinado, me dio la impresión de que la propia cama, acostada en sí misma, estaba inocentemente dormida.

conto che la mia signora non c'era, il suo letto, fatto con cura e col cuscino ben sistemato, mi ha dato l'impressione di dormire innocentemente, coricato su sé stesso.

Com'è tipico di Hernández, anche nel caso del diario l'esposizione non è ordinata cronologicamente, ma salta di continuo, passando da una fase temporale ad un'altra; ci sono, infatti, alcuni passaggi narrativi del testo che ho interpretato come riferiti ad un passato più lontano e quindi tradotto con il passato remoto:

El día en que descubrí mi sinvergüenza caía una lluvia fina y yo había ido a un barrio pobre a buscar una valija; [...] Esperaba el ómnibus debajo de una cina-cina y al lado mío había un caballo con una cuerditita al pescuezo que se me ocurrió que había sido atada por un chiquilín.

Al empezar este diario el autor creyó descubrir, una noche, que tenía una enfermedad parecida a los que piensan que una parte de su cuerpo no es de ellos. Y después pasó por etapas en las que experimentó lo siguiente: *Todo* su cuerpo era ajeno. Empezó a buscar dentro de ese cuerpo - con el que había estado complicado desde hacía muchos años y había terminado por llamarle sinvergüenza-, su verdadero yo.

Il giorno in cui scoprii il mio mascalzone cadeva una pioggia fina e io ero andato in un quartiere povero a cercare una valigia. [...] Aspettavo l'autobus sotto a una cina-cina<sup>1</sup> e accanto a me c'era un cavallo con una cordicella al collo che, mi venne in mente, era stata legata da un ragazzino.

Quando iniziò questo diario, l'autore credette di scoprire, una notte, che aveva una malattia simile a quella di chi pensa che una parte del suo corpo non sia sua. E poi ci furono altre fasi nelle quali sperimentò quanto segue: *Tutto* il suo corpo era altrui. Iniziò a cercare dentro a quel corpo -col quale aveva problemi da molti anni e che aveva finito per chiamare il mascalzone-, il suo vero io.

Ho interpretato il primo di questi esempi come un flashback staccato dal resto della narrazione, in cui si racconta di un episodio successo tempo prima, traducendo quindi 'descubrí' e 'se me ocurrió' con 'scoprii' e 'mi venne in mente'. Trattandosi di righe in cui l'autore parla della prima volta in cui ha percepito l'estraneità del suo stesso corpo, ho dedotto che si trattasse di un tempo abbastanza lontano da essere definito con il passato remoto, anche perché, in precedenza, l'autore si riferisce a questo disturbo come a qualcosa di cui soffre da diverso tempo.

Nel secondo esempio, invece, ho usato il passato remoto perché ho interpretato il passaggio come un bilancio finale della ricerca del protagonista, in cui l'esperienza vissuta viene considerata col senno di poi dall'inizio, momento ormai abbastanza lontano da poter essere raccontato con l'utilizzo del passato remoto. Per questo motivo ho tradotto 'creyó', 'pasó' e 'empezó' con 'credette', 'ci furono' e 'iniziò'. Da notare, in questo periodo, è anche l'improvviso passaggio dalla prima alla terza persona nella narrazione: nella considerazione conclusiva sulla sua esperienza, forse per aiutarsi a fare chiarezza, l'autore guarda sé stesso da una prospettiva esterna.

## 6. GLI AMERICANISMI

Nei racconti presi in considerazione vengono usati una serie di termini che in Sudamerica assumono un significato diverso da quello usato in Spagna, o che esistono esclusivamente in Sudamerica. Nei casi in cui un termine assume accezioni diverse a seconda del contesto geografico in cui viene utilizzato, va preferita, nella traduzione, l'accezione sudamericana. Di seguito alcuni esempi con la traduzione usata. È interessante notare come tutti gli americanismi siano parole che definiscono cose concrete, elementi che fanno parte della vita quotidiana.

Da “El caballo perdido”:

Aplanadora

Mentre in Spagna il termine è un aggettivo riferito al verbo ‘aplanar’, in Sudamerica è un sostantivo riferito alla macchina usata per spianare il terreno, la spianatrice, appunto.

Durmientes

In Spagna è il participio presente del verbo ‘dormir’, mentre in America significa ‘traviesa de la vía férrea’, cioè traversina, termine che ho usato nella mia traduzione.

Chanchito

È una parola che esiste solo in Sudamerica, con il significato di ‘maialino’. Da notare, in questo caso, è anche l’uso del diminutivo, caratteristica molto frequente nello spagnolo d’America.

Da “La mujer parecida a mí”:

Papas

Nonostante il suo utilizzo si sia diffuso anche in Spagna, la parola ‘papas’ è il termine sudamericano usato per indicare le patate.

Cachimbo

In Sudamerica significa ‘pipa’.

Tubiano

In Argentina e Uruguay è usato in riferimento a una tipologia di cavallo dal pelo a grandi macchie; l’ho tradotto quindi con ‘pezzato’.

Da “Muebles ‘El canario’”:

Cobija

In Sudamerica assume il significato di ‘coperta’, termine che invece in Spagna si traduce con ‘manta’.

Su alcuni termini, però, è opportuna una riflessione più approfondita.

Da “Lucrecia”:

Tiestos

Mentre la definizione spagnola di ‘tiestos’ fa riferimento al coccio, l’accezione sudamericana indica un significato più generale di utensili o vasetti di qualsiasi materiale. Tuttavia, nella traduzione ho scelto di attenermi al significato spagnolo -che, comunque, è compreso in quello più ampio sudamericano- per le ragioni sopra esposte di maggiore efficacia nella costruzione dell’immagine basata su questo termine.

Palangana

In Spagna la parola ‘palangana’ significa ‘catinella, bacinella’, mentre in Uruguay assume il significato di ‘lavabo’. In questo caso, nella traduzione, ho usato l’accezione spagnola, in quanto più aderente al contesto: si parla infatti di una bambina che gioca con una ‘palangana’ fra le gambe.

Da “Diario del sinvergüenza”:

Cina-cina

Questa parola è un esempio di realia: il termine cina-cina designa una pianta autoctona della zona argentina, che, non essendo diffusa né conosciuta in Europa, almeno non fra chi non ha una conoscenza specifica nell’ambito, non trova in italiano un termine corrispondente. Nella traduzione ho quindi lasciato il termine originale inserendo una nota esplicativa.

## BIBLIOGRAFIA

- Aragona, Raffaele (a cura di) (2008): *Italo Calvino Percorsi potenziali*, Lecce: Manni.
- Barrenechea, Ana María (1978): *Textos hispanoamericanos, de Sarmiento a Sarduy*, Caracas: Monte Ávila.
- Basso, Susanna (2010): *Sul tradurre. Esperienze e divagazioni militanti*, Milano: Mondadori.
- Benedetti, Mario (1969): *Literatura uruguayana siglo XX*, Montevideo: Alfa.
- Bizzarri, Gabriele (2008): *La rappresentazione del sovrannaturale nelle letterature ispaniche tra Ottocento e Novecento*, Padova: Cleup.
- Breton, André (1966): *Manifesti del surrealismo*, Torino: Einaudi.
- Bocci, Laura (2004): *Di seconda mano. Né un saggio, né un racconto sul tradurre letteratura*, Roma: Rizzoli.
- Campra, Rosalba (2006): *America latina: l'identità e la maschera*, Roma: Meltemi.
- Campra, Rosalba (2000): *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma: Carocci.
- Cortázar, Julio (1985): prólogo a *Novelas y cuentos*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Díaz, José Pedro (1990): *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario*, Montevideo: Arca.
- Díaz, José Pedro (2000): *Felisberto Hernández, su vida y su obra*, Montevideo: Planeta.
- Guidotti, Angela (1999): *Surrealismo e fantastico nel novecento*, Roma: Editalia.
- Hernández, Felisberto (2007): *Obras completas*, México, D.F.: Siglo veintiuno editores.
- Hernández, Felisberto (1974): *Nessuno accendeva le lampade*, Torino: Einaudi.
- López Guix, Juan Gabriel "Sobre la primera traducción de Edgar Allan Poe al Castellano" in *Revista de historia de la traducción*, <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/lopezguix2.htm>.
- Morillas, Enriqueta (1991) (a cura di): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid: Sociedad estatal Quinto Centenario: Siruela.
- Porzio, Domenico (a cura di) (1962): *Le più belle novelle di tutti i paesi*, Milano: Aldo Martello Editore.

- Prunhuber, Carol (1986): *Agua, silencio, memoria y Felisberto Hernández*, Caracas: El libro menor.
- Rocca, Pablo (2000): “Felisberto Hernández en dos mujeres”, *Fragmentos*, Florianópolis, número 19.
- Sicard, Alain (1977): *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas: Monte Avila.

### **Dizionari**

- AA. VV. (2008): *Clave, Diccionario de uso del español actual*, Madrid: Hoepli.
- AA. VV. (2001): *Diccionario de la Real Academia Española*, <http://www.rae.es/rae.html>.
- Calvo Rigual, Cesáreo, Giordano, Anna (1995): *Italiano-Español Español Italiano*, Barcelona, Herder Editorial.

